

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

3-4
1957

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

ANUL IV

3—4

1957

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

COMITETUL DE REDACȚIE

ACADEMICIAN G. OPRESCU — redactor responsabil; ACADEMICIAN MIHAIL JORA;
ACADEMICIAN DUILIU MARCU; K. H. ZAMBACCAN, membru corespondent al Aca-
demi R.P.R.; I. JALEA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; ZENO VANCEA;
ION BREAZU; S. ALTERESCU; TUDOR ANDREI; MIRCEA POPESCU; AMELIA PAVEL.

S U M A R

G. OPRESCU,	50 de ani de la moartea lui Nicolae Gri- gorescu	11
-------------	---	----

A R T Ă P O P U L A R Ă

FLOREA BOBU FLORESCU,	Broderiile la români	23
PAUL STAHL,	Locuințele țărănești cu două caturi la români	33
GEORGETA OȚETEA,	Interiorul și țesăturile la huțulii de pe Valea Ruscovei (Maramureș)	59

A R T Ă M E D I E V A L Ă

DUMITRU NASTASE,	Tainițe și metereze la vechile biserici din Iași	77
CORINA NICOLESCU și FLORENTINA DUMITRESCU,	Date cu privire la istoria costumului în Moldova (secolele XV—XVI). Costumul în epoca lui Ștefan cel Mare	99
CORNELIA PILLAT,	Pictura din pridvorul bisericii Krețulescu din București	135

A R T Ă M O D E R N Ă Ș I C O N T E M P O R A N Ă

AMELIA PAVEI,	Revoluția Socialistă din Octombrie și grafica publicistică românească între cele două războaie	167
BARBU BREZIANU,	Anii de tinerețe ai lui N. N. Tonitza	179

T E A T R U

SIMION ALTERESCU și LETIȚIA GÎTZĂ	Influența teatrului revoluționar asupra mișcării noastre teatrale în epoca dintre cele două războaie mondiale	203
--------------------------------------	---	-----

SCARLAT FRODA,	Correspondența lui Vasile Alecsandri despre teatru	221
ANCA COSTA-FORU,	Ștefan Vellescu	237

MUZICA

MIHAI RĂDULESCU,	George Enescu — violonist	257
LELIA NĂDEJDE,	Alexandru Flechtenmacher, primul director al Conservatorului de muzică și declamație din București	273

NOTE

Cojocăritul din Abrud și Bucium (<i>Marcela Focșa</i>)	283
Bibliografie privind bisericile din București (<i>N. Stoicescu</i>)	287
Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și a xilogravurilor țăranilor români din Transilvania (<i>Vasile V. Niculescu</i>)	297
Cîteva date despre pictorul Ion Theodorescu Sion (<i>Amelia Pavel</i>)	315
Amănunte biografice despre N. Grigorescu (<i>N. Vătămanu</i>)	336
Un sculptor ardelean necunoscut: Traian Mureșianu (<i>Joe Gherman și Barbu Bregianu</i>)	338
Constantin Artachino (<i>Petre Oprea</i>)	342
Note biografice despre Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu (<i>Anca Costa-Foru</i>)	351
Note de arhivă: I. L. Caragiale (<i>Mihai Florea</i>)	353
Din relațiile lui Mihail Pascaly cu Mihail Eminescu (<i>Letiția Gîță</i>)	358
<i>Recenzii</i>	359
<i>Istoria artei în periodicele străine</i>	371
<i>Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R. P. R. de la 1 ianuarie 1957 pînă la 31 decembrie 1957</i>	375
<i>Index alfabetic</i>	377

СОДЕРЖАНИЕ

Г. ОПРЕСКУ,	50 лет со дня смерти Николая Григореску	<u>Стр.</u> 11
-------------	---	-------------------

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

ФЛОРИЯ Б. ФЛОРЕСКУ,	Румынские вышивки	23
ПАУЛ СТАЛ,	Двухэтажные крестьянские жилища у румын	33
ДЖОРДЖЕТА ОЦЕТА,	Интерьер и ткани гуцулов из Валя-Рус-ковей (Марамуреш)	59

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

ДУМИТРУ НЭСТАСЕ,	Тайники и бойницы в старинных церквях города Ясс	77
КОРИНА НИКОЛЕСКУ и ФЛОРЕНТИНА ДУМИТРЕСКУ,	Данные по истории костюма в Молдове (XV—XVI века). Костюм в эпоху Стефана Великого	99
КОРНЕЛИЯ ПИЛЛАТ,	Живопись притвора церкви Крецулеску в Бухаресте	135

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

А. ПАВЕЛ,	Великая Октябрьская социалистическая революция и графика румынской публицистики между Первой и Второй мировой войной	167
БАРБУ БРЕЗЯНУ,	Юные годы Н. Н. Тоницы	179

С. АЛТЕРЕСКУ и Л. ГЫЦЭ,	Влияние революционного театра на театральное движение в Румынии в период между Первой и Второй мировой войной	203
СКАРЛАТ ФРОДА,	Письма Василия Александри о театре ..	221
АНКА КОСТА-ФОРУ,	Штефан Веллеску	237

МУЗЫКА

МИХАЙ РЭДУЛЕСКУ,	Джордже Энеску как скрипач	257
ЛЕЛИЯ НЭДЕЖДЕ,	Александр Флехтенмахер, первый директор музыкальной и драматической консерватории в Бухаресте	273

ЗАМЕТКИ

Скорняжное ремесло в Абруде и Бучуме (<i>Марчела Фокиша</i>)	283
Библиография, относящаяся к бухарестским церквам (<i>Н. Стоическу</i>) ..	287
К вопросу исследования икон на стекле и ксилографии румынских крестьян в Трансильвании (<i>Василе Никулеску</i>)	297
О художнике Ионе Теодореску-Сион (<i>Амелия Павел</i>)	315
Биографические детали о Н. Григореску (<i>Н. Вэтэману</i>)	336
Неизвестный трансильванский скульптор Траян Мурешану (<i>Джозе Герман и Барбу Брезяну</i>)	338
Константин Артакино (<i>Петре Опря</i>)	342
Биографические заметки о Григоре Манолеску и Аристице Романеску (<i>Анка Коста-Фору</i>)	351
Архивные заметки: И. Л. Караджале (<i>Михай Флоря</i>)	353
О взаимоотношениях Михаила Паскали и Михаила Эминеску (<i>Летиция Гыцэ</i>)	358
Рецензии	359
История искусства в зарубежных периодических изданиях	371
Список трудов, отредактированных в Институте истории Академии РНР с 1 января по 31 декабря 1957 года	375
Алфавитный указатель	377

S O M M A I R E

G. OPRESCU,	A l'occasion du 50 ^e anniversaire de la mort de Nicolae Grigoresco.....	11
-------------	--	----

A R T P O P U L A I R E

FLOREA BOBU FLORESCU,	La broderie chez les Roumains	23
PAUL STAHL,	Les habitations paysannes à étage chez les Roumains	33
GEORGETA OȚETEA,	L'intérieur et les tissus chez les Houtsoules de la vallée de la Ruscova (Maramureș)	59

A R T M É D I É V A L

DUMITRU NĂSTASE,	Les réduits secrets et les éléments fortifiés des églises anciennes de Jassy	77
CORINA NICOLESCU et FLORENTINA DUMITRESCU,	Données sur l'histoire du costume en Moldavie aux XV ^e et XVI ^e siècles. Le costume à l'époque d'Etienne le Grand	99
CORNELIA PILLAT,	Les peintures du porche de l'église Kretzulescu de Bucarest	135

A R T M O D E R N E E T C O N T E M P O R A I N

AMELIA PAVEL,	La Révolution Socialiste d'Octobre et le dessin satirique politique dans les publications roumaines de l'entre-deux-guerres....	167
BARBU BREZIANU,	Les années de jeunesse de Nicolae N. Tonitza	179

SIMION ALTERESCU et LETIȚIA GÎTZĂ,	De l'influence du théâtre révolutionnaire soviétique sur le mouvement théâtral de Roumanie, à l'époque entre les deux guerres mondiales	203
SCARLAT FRODA,	La correspondance de Vasile Alecsandri sur le théâtre	221
ANCA COSTA-FORU,	Ștefan Vellescu	237

M U S I Q U E

MIHAI RĂDULESCU,	Georges Enesco—le violoniste	257
LELIA NĂDEJDE,	Alexandre Flechtenmacher, premier direc- teur du Conservatoire de musique et de déclamation de Bucarest	273

N O T E S

L'industrie de la pelleterie à Abrud et à Bucium (<i>Marcela Focșa</i>).....	283
Bibliographie des travaux ayant trait aux églises de Bucarest (<i>N. Stoicescu</i>)	287
Contribution à la connaissance des icones sur verre et des gravures sur bois des paysans roumains de Transylvanie (<i>Vasile V. Niculescu</i>)	297
Le peintre Ion Theodorescu Sion (<i>Amelia Pavel</i>)	315
Contribution à la biographie de N. Grigoresco (<i>N. Vătămanu</i>).....	336
Un sculpteur transylvain inconnu: Traian Mureșianu (<i>Joe Gherman et Barbu Brezianu</i>)	338
Constantin Artachino (<i>Petre Oprea</i>).....	342
Notes biographiques sur Grigore Manolescu et Aristizza Romanescu (<i>Anca Costa-Foru</i>).....	351
Notes d'archive: I. L. Caragiale (<i>Mihai Florea</i>).....	353
Sur les rapports de Mihail Pascaly et de Mihail Eminesco (<i>Letiția Gîță</i>)	358
<i>Comptes rendus</i>	359
<i>L'Histoire de l'Art dans les publications périodiques étrangères</i>	371
<i>Répertoire des travaux effectués à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la R.P.R. du 1^{er} janvier au 31 décembre 1957</i>	375
<i>Index alphabétique</i>	377

50 DE ANI DE LA MOARTEA LUI NICOLAE GRIGORESCU¹



În 1869 Nicolae Grigorescu se întoarce în țară, după o ședere în Franța de aproape 8 ani. În acest interval el mai revenise printre noi, mai ales ca să se documenteze în vederea unor tablouri cu subiecte naționale, pe care le pregătea pentru Salonul din Paris. De data aceasta însă revenirea era considerată de artist, nu ca un contact trecător cu țara sa de origine ci ca o etapă fixă și importantă în cariera sa. Este interesant să ne întrebăm deci care ar putea fi rezultatul acestei întâlniri a tânărului pictor cu atmosfera artistică din capitala țării? În ce consta acea atmosferă? Mai mult încă: era ea de natură să producă un efect oarecare asupra acestui artist, plin de daruri naturale și desăvârșit în mediul francez atât de bogat, de viu și de variat în tendințe de la mijlocul secolului trecut? Și, reciproc, care ar putea fi rolul și influența lui asupra mediului românesc, atât în lumea celor câtorva mînuitori ai pensulei, cît și în cea a amatorilor de artă?

Începuturile picturii laice la noi, ale picturii așadar care nu mai era destinată bisericii și nu mai pornea de la străvechile elemente bizantine, fuseseră dintre cele mai modeste, în primele decenii ale secolului trecut. Portretul fusese genul care avusese cea mai mare trecere, executat cînd de pictori de oarecare valoare, veniți mai ales din mediul austriac, cînd de romîni, formați în același mediu. Cedînd unui impuls romantic, dar cu mijloace nesatisfăcătoare, unii dintre acești pictori romîni se aventuraseră, fără nici un succes de altmînteri, și în compoziția istorică, ca să satisfacă sentimentele naționale ale poporului. Ceva mai tîrziu, în preajma anului 1848, cîțiva tineri pictori, cîștigați de ideile revoluționare ce erau oarecum în aer, trecuți și prin școlile străine și saturați de atmosfera care domnea îndeosebi în atelierele Parisului, aduseseră cu ei la întoarcerea în țară dispoziții artistice ceva mai serioase și anume procedee practice, pe care le pun în serviciul amatorilor de portrete, ca și al acelor care vedeau în artă un auxiliar eficient al ideilor politice și un stimulent pentru realizarea acelor idei.

Dar învinși de evenimente, toți acești pictori de la 1848, care-și puseseră idealul, talentul și rîvna în serviciul revoluției, se văd exilați, mor departe de țară mai toți, la scurte intervale unul după altul. Unul singur dintre ei, George

¹ Comunicare prezentată în ședința solemnă a Academiei R.P.R. din 24 iulie 1957.

Tattarescu, și el partizan al crezului revoluționar, rămăsese în viață, pentru că revoluția îl găsisse departe de țară, bursier în Italia, de unde revenise în 1852, transformat în ceea ce privește idealul său artistic, partizan convins și practicant cît trăiește al stilului neoclasic, în ce avea mai impersonal și mai lipsit de vlagă acest stil. Ceilalți, mai dotați poate decît Tattarescu, dar dispăruți tineri, nu lasă în artă decît amintirea curajului lor civic și a entuziasmului lor, și prea puține opere în casele unor prieteni.

Un singur pictor atingea un nivel de artă de care să se poată vorbi cu admirație, care să sugereze la noi în chip satisfăcător ceea ce se putea întîlni în aceeași vreme în expozițiile, poate chiar în muzeele apusului: Theodor Aman. Ceea ce lipsise predecesorilor săi, era, pe de o parte un temperament de pictor, pe de alta o cultură generală și o cultură sistematică profesională. Aman le poseda. Mulțumită lor el ajunge, de cum veni în țară de la studii, din Paris, să se așeze în centrul preocupărilor puținilor cunoscători în ale artei care erau atunci în capitala țării și să deștepte din amorțire pe cei cîțiva tineri care se destinau artei. O școală de arte frumoase abia creată și în situație nesigură, foarte modeste expoziții de artiști în viață, în care, bineînțeles, Aman era figura cea mai reliefată, este ceea ce întîmpină pe Grigorescu la venirea sa la București. Ne putem închipui efectul acestei situații asupra tinărului pictor, care trăise ani de zile în mediul excitant al grupului de la Barbizon, vizitase expoziții de artiști și în primul rînd Salonul, cu miile lui de lucrări de toate genurile, printre care și ale sale proprii, care cunoștea pe de rost muzeul Luvrului, unde făcuse numeroase și foarte bune copii. Pe acest fond sumbru și cenușiu al peisajului artei noastre, fond pe care abia dacă se desprindeau cîteva lucrări ale lui Aman, portretul lui ce fusese expus la Paris, tablouri cu episoade din războiul Crimeei, se cuvine a proiecta silueta luminoasă a lui Grigorescu, pentru a ne da seama de deosebirea dintre el și ceilalți artiști de la noi și pentru a înțelege imensa lui importanță. Căci efectul acestei mari personalități, prin faptul singur al prezenței ei, într-un mediu cu perspective atît de reduse, este atît de considerabil, încît, în cîteva ani, situația se schimbă cu totul. Artiștii, încurajați de exemplul lui, își propun probleme la care nici nu îndrăzniseră să se gîndească mai înainte, ca Andreescu, de pildă; publicul devine mai exigent; o categorie de amatori veritabili se formează; pictura adevărată și cu ea și celelalte arte, își face intrarea definitivă în cultura noastră.

Cine era omul care reușise să înfăptuiască această minune? Fără să fie cu adevărat țaran, el se născuse la țară, în 1838, pe moșia unuia dintre cei mai mari boieri de atunci, la curtea căruia tatăl viitorului artist era un fel de administrator. Pitaru, așa se numea satul de naștere al lui Grigorescu, este cam la 45 km departe de București, în plină cîmpie. Traiul copilului, membru al unei numeroase familii, pe lingă conacul lui Filip Lenș, are ca urmare firească și binefăcătoare, pe de o parte contactul direct, de cum deschide ochii, cu priveliștile naturii și cu viața țăranilor, în scene care i se întipăresc pentru totdeauna în memorie, pe de alta, familiarizarea lui, de mic, cu arta, Lenș avînd o colecție de tot felul de bune opere artistice, în casa lui de la țară, unde micul copil putea pătrunde oricînd.

Tatăl lui Grigorescu moare însă în 1843, ceea ce obligă pe văduva lui să părăsească curtea boierească și, fără mijloace de existență, să se aciuiască pe lingă o rudă, la București. Din vîrsta cea mai fragedă Nicu — cum îl numeau ai lui — cunoaște mizeria, e martor la lupta eroică a mamei sale, care hrănește cu acul cele șapte guri ale copiilor.

La 10 ani, lipsit de orice învățătură, e silit să-și aleagă o meserie. Simte în el vocația de pictor, adică de zugrav religios, căci aceasta era forma de pictură

care se bucura de trecere și de admirația tuturor celor din lumea lui și pe care el însuși o crede mai accesibilă, decît cea pe care o văzuse în conacul lui Lenș. Intră ca ucenic la Anton Chladek, unul din meșterii străini cei mai cunoscuți la București în acea vreme, care se stabilise definitiv la noi și care mai învățase această meserie și pe un frate mai mare al lui Grigorescu, pe Ghiță Grigorescu.

Curînd, adică numai după 2 ani, precoce cum era și nerăbdător să vină în ajutor mamei și familiei sale, Nicu părăsește atelierul lui Chladek și începe să lucreze singur iconițe pe care le vinde prin bîlciuri și prin piețele capitalei. Așa își începe cariera cel mai mare pictor al romînilor.

Prin icoane, dată fiind și vîrsta sa fragedă care-i atrăgea simpatiile clienților, el își face un fel de renume, ajunge să concureze confrăți mult mai în vîrstă, să le fie preferat chiar pentru lucrări cu mult mai dificile, cum ar fi zugrăvirea bisericilor. Și astfel, de prin 1852, de cînd n-avea decît 14 ani, pînă în 1861, cînd părăsește țara pentru a face studii de perfecționare la Paris, el pictează succesiv icoanele mari și prăznicarele de la Băicoi, terminate în 1853, pe cele de la Căldărușani, apoi biserica de la Zamfira, în întregime, pe cea de la Agapia, opera sa capitală în această vreme, ultima reprezentînd o lucrare de peste 1000 m², pe cea de la Puchenii Mari, din care n-au mai rămas decît infime resturi, multe alte icoane mari și mici, cîteva portrete și cîteva încercări de scene istorice.

De la o lucrare la alta îndemînarea și știința sa se fortifică, așa încît Agapia poate fi considerată ca o culme a picturii noastre religioase, nu numai în cariera de zugrav a lui Grigorescu, dar în tot secolul al XIX-lea romînesc.

După un concurs nenorocit pentru o bursă în străinătate, în cele din urmă ajutat fiind de Kogălniceanu, ministru cu multă autoritate și fin cunoscător al artelor, care, vizitînd Agapia, simte stofa unui veritabil artist sub aparența timidă și firavă a lui Grigorescu, acesta poate pleca cu bursă la Paris în toamna lui 1861. Se înscrie imediat în atelierul lui Sébastien Cornu, la care învățaseră și alți romîni. În atelierul acestui foarte cunoscut profesor îl întîmpină, pe el cel trăit în calmul mediului mănăstiresc, viața zgomotoasă și plină de fantezie a elevilor de la Belle Arte, dar și o strictă și strîmtă doctrină academică. Academic pictase și el pînă atunci, căci nu cunoscuse alt fel de pictură în mediul bucureștean din acea vreme. În icoanele pe care le destinase bisericilor zugrăvite, figurile sfinților tindeau toate să răspundă idealului neoclasic, să prezinte acea armonie în gesturi și înfățișare, acel calm convențional, comune producției tuturor partizanilor academismului. Abia dacă, în realizare, cineva dotat cu mari însușiri, cum era de pe atunci Grigorescu, izbutise să pună un accent mai personal în trăsăturile feței, ca să o facă mai expresivă, să se servească de o gamă a coloritului mai vie, mai originală. La București, o asemenea înțelegere a picturii i se păruse naturală, căci îi lipsise elementele unei comparații utile; la Paris, și după cîteva luni de contact cu viața artistică, cu tendințele contrare academismului, cele care se afirmau, poate nu în atelierele profesorilor, ci în expoziții, în polemici de presă, ori ca o consecință a contactului cu anume școli ale trecutului, prin muzee, ea nu-l mai satisface.

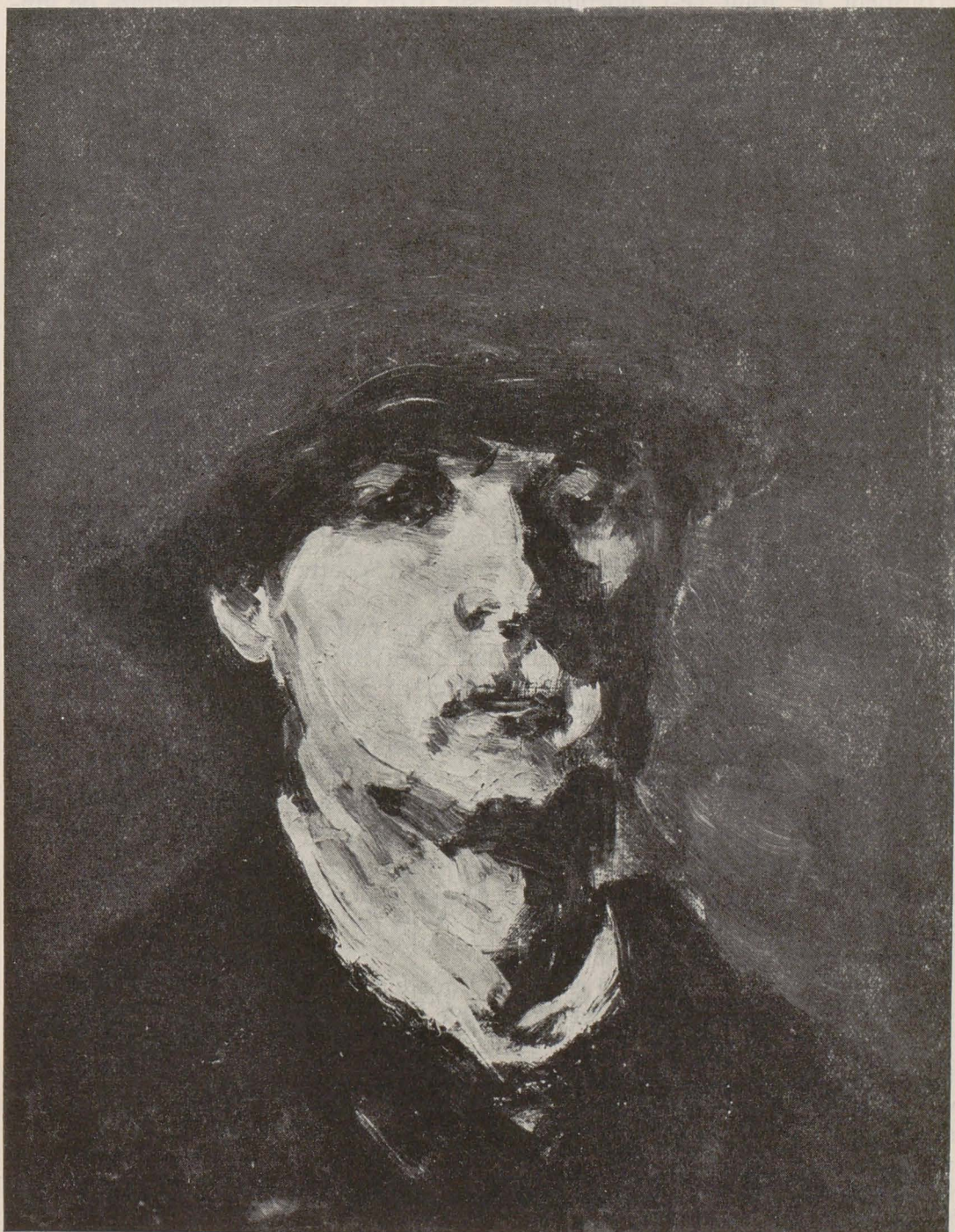
Ca o primă consecință a explorării acestui nou orizont al picturii, Grigorescu își dă seama și de ceea ce lipsea temperamentului său, poate cam prea feminin, prea delicat, prea înclinat spre sentimentalitate și spre tandrețe, spre o gamă cam prea dulce în colorit, și își îndreaptă atenția spre acei pictori, care puteau să-l ajute să cîștige vigoare, să introducă în desenul său expresie și mișcare, în paleta sa tonuri mai energice, mai sonore. Opera cîtorva pictori romantici îl ajută să-și găsească calea spre care tinde în momentul acela. Ei sînt aleși nu printre contem-

poranii săi, ci printre cei mai vechi decât aceștia, printre care i se par mai sinceri și mai autentici. Cel mai însemnat dintre ei este Géricault, ale cărui opere sînt analizate cu pătrundere și cu multă pricepere de către Grigorescu, unele chiar copiate. Efectul acestui contact binefăcător începe să se simtă într-o seamă de lucrări terminate în primii ani ai șederii în Franța, între altele într-un admirabil autoportret. Chiar numai faptul atracției pe care acest strămoș al romantismului îl exercita asupra tînărului român dovedește o surprinzătoare maturitate, într-o vreme cînd exemplul lui Géricault era aproape uitat în arta franceză.

Admirația lui Grigorescu pentru arta aceluia interesant armonizator de contrarii, străjuitor al drumului care duce, la începutul secolului, de la clasicism spre romantism, se asociază la el, puțină vreme mai tîrziu, cu un interes tot așa de puternic pentru arta maștrilor peisagiști de la Barbizon. Pictor de icoane pînă atunci, Grigorescu aproape ignorase peisajul. În afară de unele decoruri ocazionale, în care se petrecea scena religioasă, decoruri cele mai multe inspirate de stampe consultate, el nu practicasese încă acest gen. În realitate însă — descoperire pe care el n-o face decât treptat și cu o imensă mulțumire, care se simte în producția lui din acea vreme — el era în primul rînd un peisagist, un admirator al naturii, una din acele naturi solitare și visătoare pe care cîmpul, pădurea, ocupațiile omului integrat în vastul decor al naturii, îl încîntă. Prima întîlnire cu operele celor de la Barbizon constituie pentru el o revelație, o chemare puternică pe care imediat o ascultă și a cărei urmare este stabilirea lui pentru cîțiva ani în satul din mijlocul pădurii seculare, devenită celebră în lumea întreagă prin tablourile lui Th. Rousseau, ale lui Millet, ale lui Diaz, inspirate de ea, și pe unde și Corot, Courbet, trecuseră uneori.

O etapă nouă, fertilă în urmări, caracterizate prin apropierea artistului din ce în ce mai mult de lumea țăranilor, de natură, de pădure ca un tot, dar și de copacul individual, studiat cu interesul depus de alții pentru fizionomia unei persoane, de fenomenele atmosferice ce se succed zilnic deasupra vastelor întinderi cultivate sau încă sălbătice, începe pentru el. Artă lui cîștigă substanță și vigoare, își lărgeste domeniul, se liberează de tot ce mai rămăsese în ea convențional, se apropie de viață, se umanizează. O notă nouă se face simțită în pictura romînească, care o ridică pînă la înălțimile pe care le atingeau în Europa alți pictori, contemporani cu Grigorescu. Progresele se succed, la scurte intervale. Unele opere executate atunci de tînărul artist contează chiar printre cele mai reușite și mai valoroase din lunga sa carieră.

În 1864, dorind să revină temporar în țară și luînd un drum destul de neobișnuit, prin Galiția, atunci provincie austriacă, el este izbit de aspectul plin de caracter al evreului galițian, în același timp pitoresc, privit de la exterior, dar și deosebit de interesant ca problemă psihologică, apoi, coborînd mai departe spre București, și de acel al evreului moldovean, deopotrivă de fascinant. Dintr-o dată el își dă seama de însemnătatea acestui subiect, nou la noi, pentru cariera sa viitoare. Poate că amintirea capodoperelor lui Rembrandt, evrei și orientali, văzute în muzee, în drumul spre Franța și la Paris, la Luvru, unde pictorul se opriese adesea copiind, să-și aibă partea ei în alegerea acestui subiect, la care el se oprește în vremea acestei călătorii și la care revine de mai multe ori. Cum era natural, la începutul acestei întîlniri excepționale în rezultate între un artist și subiectul care să i se potrivească atît de minunat, sînt o serie de studii. În unele Grigorescu se oprește numai la capul modelelor, în altele ce-l atrage este atitudinea, silueta întreagă, ori chiar un grup de siluete, într-un interior, la sinagogă, de pildă, sau la piață, atunci cînd evreii cumpărători tratează cu țăranii vînzători,



N. GRIGORESCU

Autoportret (Muzeul Zambaccian)

ca în *Tîrgul din Bacău*. După efectul ce modelele fac asupra pictorului, ele s-ar putea împărți în două categorii distincte. Uneori, cel care-i pozează, probabil inconștient de rolul ce-l îndeplinește, este o fire visătoare, preocupată de gânduri, melancolică, suferind, resemnat și pasiv, soarta cea rea, dar așteptînd venirea unui Mesia care să-l scape de nedreptăți și să aducă fericirea pe pămînt. Alteori cel portretizat reacționează, nu direct, ci indirect, pieziș, se apără față de societatea în care este persecutat, cu simțul lui precis, practic, cu subtilitatea inteligenței sale orientale, devenită atotștiutoare, prin experiență, a slăbiciunilor omenești și profitînd de ele. De cele mai multe ori, deși costumul în ambele cazuri este cel tradițional, în ultima categorie el este uzat, murdar, la fel cu omul care-l poartă. Între aceștia din urmă trebuie căutat modelul pentru tabloul care constituie una din capodoperele artei lui Grigorescu și, dacă punctul nostru de vedere este just, realizare care poate conta ca ceva de seamă în arta europeană a epocii, *Evreul cu gîsca*.

Subiectul este în același timp anecdotic și satiric. El constituie unul din rarele cazuri cînd anecdota s-a putut ridica pînă la o operă de foarte înaltă clasă.

Romîniei i se ceruse prin congresul de la Berlin drepturi cetățenești pentru toți evreii care o locuiau. După lungi tratative însoțite de polemici violente de presă, se ajunge la concluzia ca fiecare evreu să fie individual încetățenit de corpurile legiuitoare, către care cel interesat era dator să prezinte o cerere. De aici a ieșit subiectul tabloului lui Grigorescu. Subiectul tabloului lui Grigorescu e o satiră cu două tășuri: contra moravurilor de atunci în lumea celor de la care atîrnă dreptatea, a căror hotărîre depindea uneori de un plocon, ceea ce explică prezența în tablou a gîștei; contra celor care considerau, și din nefericire nu fără justificare, că multe se pot obține prin plocane, ceea ce explică asocierea gîștei cu petiția către Parlament. Acest subiect demn de Goya este tratat magistral. Grigorescu însuși numai rareori a atins o atît de completă armonie între compoziție, desen și colorit, o pătrundere atît de adîncă în fizionomia unui model, o execuție atît de largă, trășături de pensulă atît de precise și de expresive, în unele părți ale tabloului de o violență și de o bravură uimitoare. Fiecare detaliu al feței, oricît de neplăcut, este pus în evidență, subliniat, însă nu exagerat de subliniat, nu caricaturizat, ci numai atît cît era necesar ca să ne facă să simțim caracterul modelului, lăsîndu-i însă calitatea lui umană, convingînd privitorul că ceea ce avea în față era o faptură reală, nu un rezultat al închipuirii.

O lucrare de o așa înaltă calitate în toate amănuntele ei nu putea fi posibilă fără o familiarizare a artistului cu multiple figuri umane, prin portret. Fără să fie un portretist, așa cum a fost Aman, pe care în acest gen trebuie mai ales să-l căutăm ca să ne dăm seama de însușirile lui cele mai personale, Grigorescu ne-a lăsat o categorie de portrete dintre cele mai veridice, mai expresive și mai minunate pictate. Unul, cel al lui C. Năsturel Herăscu (1689—1765), pe care artistul nici nu l-a putut cunoaște, de vreme ce trăise cu un secol înaintea lui, dar pentru pictarea căruia a trebuit să se servească de unele documente, așa cum făcuse uneori Tițian, probabil o frescă dintr-o ctitorie a aceluia, merită de asemenea a fi pus alături de ceea ce pictorul a realizat mai desăvîrșit. Figura impunătoare a acestuia, om de carte și filantrop — portretul era comandat de Eforia Spitalelor ca să comemoreze pe acest donator — costumul bogat, armonia coloritului, în care stofele orientale joacă rolul principal, dau un prestigiu excepțional acestei efigii. Lui Grigorescu nu i-a plăcut însă să facă portrete de comandă. Contactul intim și prelungit în timpul pozei între un model străin, pe care abia-l cunoștea,

și el însuși, îi era deosebit de neplăcut. Portretele sale — și ele sînt destul de numeroase — pornesc de la ființe care-i stau aproape, pe care le iubea, pe care le-a fixat pe pînă într-un moment de fericită intimitate: femei care i-au fost prietene, în societatea cărora, el timidul și rezervatul, își pierduse timiditatea, se arătase așa cum era, cu natura sa caldă, senzuală, simțind nevoia de dragoste și oferind-o la rîndul său; apoi prieteni, dintre cei care-i plăceau, romîni sau străini, ale căror capete și busturi, pline de viață, ieșite dintr-un mic număr de trăsături fericite de pensulă, ne întîmpină aproape în tot cursul lungii sale cariere.

E adevărat, îi dis plăcea să execute portrete, cînd era vorba de necunoscuți, aparținînd aceleiași pătri sociale căreia-i aparținea artistul însuși. Cu totul altul era cazul, cînd era vorba de oameni de la țară și mai ales de fete sau de neveste tinere. Față de aceste două categorii de modele, a căror prospețime și tinerețe îl atrăgeau irezistibil, făceau un apel la care răspundea întreaga lui făptură, el nu avea nici un fel de inhibiții. Ochii lor scilpitori, cu o privire nițel ironică, gura umedă, roșie și senzuală, ovalul perfect al feței, gîtul alb și pielea catifelată, sîinii plini, jumătate goi ori simțindu-se sub cămașă, ale tinerelor romînce mai des încă ale tinerelor țigănci, le întîlnim de nenumărate ori. Dar nici ciobanii, tineri sau mai în vîrstă, în costumul lor caracteristic, cu pălăria cu borduri largi, umbrindu-le fața, cu sarica pe umeri, nu-s rari în acest ansamblu rustic. Pe unii i-a adus în fața lui întîmplarea, pe alții i-a căutat în peregrinațiile lui de vară, pe dealurile noastre, în satele de la munte, și uneori și în cele franceze, pe unde trecuse, căci ceea ce-l pasiona în asemenea opere, nu era nici originea națională, nici costumul pitoresc, ci faptul că un asemenea model era un reprezentant tipic, sincer și elocvent, al unei clase sociale pentru care artistul a simțit cît a trăit o înclinare și o înțelegere deosebită.

Este evident că și în această atracție pentru subiectele rustice se poate ghici o atitudine romantică, care îi era oarecum în sînge, dar care se și accentuase la contactul cu arta franceză a timpului. Ei i se datoresc unele compoziții în care șatra sau cortul țiganilor văzute vara, seara în amurg, adăpostește perechi de tineri, ei cîntînd din vioară, ele fericite, jumătate goale, ascultînd culcate și în extaz. Tot de înclinarea sa romantică ține o altă categorie de opere mai numeroase, și pentru gustul nostru de azi, mai reușite. În ele artistul se arată, ca de atîtea ori, posesorul acelor execuții strălucite ieșite din cîteva trăsături nimerite, într-o pastă grasă, abundentă, fluidă, pusă cu o autoritate și o precizie, care le conferă o înfățișare cu adevărat monumentală, cu toată dimensiunea lor modestă. Sînt impresiile culese în orașele bretone, cu construcțiile lor vechi de cîteva sute de ani, pe zidurile cărora umbrele și luminile se joacă între ele dramatic și misterios. Ele au fost inspirate de călătorii succesive la Vitre, la Dinan, la Granville, în alte orașe, unde el rămîne ceasuri întregi în fața acelor curioase construcții îngrămădite în străzi întortochiate, a cîte unui interior, în care o bătrînă, în fața unei uși deschise, privește în vag, plină de amintiri care o năpădesc — încă una din capodoperile lui Grigorescu — dar uneori și de marea vecină, de largul apei sau de țarm, în pînze amintind de acel poet al mării și al vastelor ceruri marine, care a fost Boudin.

Războiul nostru pentru neatîrnare care a jucat un rol fundamental în istoria noastră, a avut repercusiuni hotărîtoare și în arta lui Grigorescu. Între 1861, cînd el luase contact cu arta franceză, și 1877, el parcursese o parte însemnată din cariera sa artistică. Cei 15 ani de practică continuă, perseverentă și conștientă, făcuseră din el, încă de atunci, cel mai strălucit pictor român. Talentul lui, excepțional, manifestat în mai multe expoziții, lăsase în umbră pînă și gloria lui Aman, obligat să recunoască, poate nu fără amărăciune, că noul venit poseda însușiri superioare. Grigorescu nu practicasese încă nici genul istoric, nici subiectul militar. Nimic nu

făcea să se presupună că el ar putea fi un bun reporter cu creionul și cu pensula în războiul ce începuse între ruși și turci, la care în curînd vor participa și românii. Un prieten bun al pictorului era însă convins că oricît de contrare temperamentului artistului ar fi fost scenele la care el ar asista în timpul luptelor, nimeni nu le va interpreta mai veridic și cu mai mari însușiri artistice, nimeni nu va lăsa pentru posteritate documente mai autentice. Și așa s-a întîmplat. Doctorul Davilla, prietenul și admiratorul artistului, convinge pe primul ministru despre justetea presupunerii sale, iar acesta invită pe Grigorescu să însoțească armata romînă în campania din Bulgaria.

Și pînă atunci Grigorescu se dovedise un excelent desenator, stăpînind cu autoritate creionul, penița și pensula de laviu. Tot ce întreprinsese ca desen purta pecetea maturității sale, fusese însă executat pe îndelete, cu răbdare, în momentele libere. De data aceasta însă era evident că răgazul va lipsi desenatorului. Mîna nu putea rămîne în urma viziunii, iar imaginea văzută se cuvenea înregistrată instantaneu, exact, dar în același timp artistic. În scurtă vreme el ajunge la un fel de stenografie, capabilă să rețină în fiecare moment, din indiferent ce scenă, oricît de complicată și de fulgerătoare ca mișcare, trăsăturile esențiale. Este o adevărată încîntare pentru cine examinează cele cîteva sute de note, multe din ele azi în Cabinetul de stampe al Muzeului Republicii, să constate cît de evocatoare și de sugestive sînt acele schițe eliptice, construite cu cîteva pete de umbre, sau numai cu o îngroșare relativă a liniei, ca să sugereze umbra. Cele mai multe trebuiau să servească pentru compoziții viitoare. Tot în vederea unor asemenea opere el se prevăzuse și cu detalii pictate în ulei, mai ales de cele care se cuveneau observate și redată cu deosebită exactitate într-un viitor tablou: poziția mîinii pe pușcă și pe sabie, a chipului sau a bonetului pe capul unui soldat, a trupului în șea etc. Compoziții complete, la fața locului, au rezultat mai puține, dar și asemenea opere se pot semna. Cel mai important tablou din campanie, terminat cu cîțiva ani mai tîrziu, este *Atacul de la Smîrdan*. În vederea lui, Grigorescu executase cîteva compoziții mai mici, pregătitoare. Ele sînt superioare tabloului celui mare, în care, în afara unei singure figuri, cea a turcului mort în stînga, demn de a fi pus alături de cele mai reușite lucrări ale artistului, se simte inexperiența lui Grigorescu în efectuarea unor largi compoziții. Totuși, imediat după campanie și cîțiva ani în urmă, în expozițiile sale apar adesea subiecte bazate pe notele în creion sau în peniță luate pe cîmpul de luptă. De o calitate superioară, reflectînd simpatia lui adîncă pentru cei reprezentați, sînt convoiurile de prizonieri, pateticele șiruri de tineri care și-au pierdut personalitatea, în același timp cu libertatea, urmărite de nesfîrșite stoluri de corbi.

Între 1880 și 1890 este cuprinsă cea mai strălucită perioadă din cariera artistului, cea a maturității sale glorioase. Nu s-ar putea spune că ceea ce produce atunci întrece ceea ce realizase în trecutul imediat. În acești 10 ani însă, nivelul producției sale se menține aproape constant la cel mai înalt punct la care el se ridicase. La orice subiect se oprește, orice atinge cu pensula sa măiastră, devine o operă cu rare însușiri. Își împarte timpul între țară și străinătate. Simte imperios nevoia ca din cînd în cînd să se compare cu cei pe care-i prețuia și, fără să o spună, el nu e nemulțumit de ceea ce constată. Producția sa este mai bogată ca oricînd. Pictează nuduri, naturi moarte, portrete, pe multe împărțindu-le ca amintire prietenilor. Peisajul este însă în acea vreme ceea ce se vede mai des în numeroasele expoziții personale sau colective la care participă: vederi din natură lipsite de prezența omului sau în care acesta apare ca un element secundar, poteci prin pădure, luminișuri, cîmpuri mălțate de flori, dar și case la marginea drumului, hanuri, în preajma

căroră se opresc călătorii, căruțele și cărașii. În multe dintre aceste studii rapide, căruța și boul care o poartă țin locul principal. Nu cred să fie în toată arta timpului un pictor care să fi înțeles mai bine ca Grigorescu cum trebuie pictat acest animal puternic, răbdător, blind, tovarășul de care nu se putea lipsi nici un țăran român. L-a zugrăvit mic, gingaș, alb și roz, lîngă mama lui; l-a pictat în cete mari, pascînd pe pajiște; l-a pictat la jug, coborînd agale panta unui deal; l-a pictat trîgînd din greu plugul într-o zi de toamnă întunecoasă, cu nori negri la orizont.

Tot ce natura și viața rustică a țării noastre poate oferi mai semnificativ și mai caracteristic, se găsește fixat în sutele de studii, cele mai multe pictate în mijlocul naturii, și în tablouri mai complete, mai elaborate, pe care le efectua după aceste studii, mai tîrziu, în atelier. Dacă însă comparăm aceste lucrări cu altele similare, din trecut, constatăm o mare deosebire față de acelea. Trăsătura pensulei devenise mult mai largă, pasta însăși mai onctuoasă, mai curgătoare, adesea pusă cu cuțitul, iar gama pe care o preferă este din ce în ce mai luminoasă, compusă din tonuri delicate. Mai ales cerul din aceste tablouri este incomparabil. În Grigorescu se petrecuse aceeași evoluție pe care o constatăm, ceva mai înainte, la impresioniști. Și el își plecase la început urechea la romantici, admirase apoi și adoptase în mare parte crezul lui Courbet, își dase seama ceva mai tîrziu de avantajele execuției în aer liber, ale înregistrării directe a impresiilor și a traducerii lor cu vivacități și îndrăzneală de pensulă în opere luminoase, într-un colorit viu. Un artist cu un atît de rafinat organ vizual nu se putea să nu ajungă la această ultimă concluzie, urmînd o evoluție paralelă cu cea a impresioniștilor, însă probabil nu cu totul independentă de a acestora. Se opriese însă aici. Toată teoria bazată pe producerea fenomenelor optice, scumpă unora dintre reprezentanții impresionismului, n-are aerul să-l preocupe. Poate nici n-o înțelege. Iar forma, cît timp se găsește în posesia mijloacelor sale, rămîne strict și sever delimitată, ceea ce de asemenea nu este cazul cu ultima fază a impresioniștilor. Îndrăzneala, la modă către sfîrșitul secolului nu se potrivește cu temperamentul lui echilibrat, care este în același timp și temperamentul obișnuit al celor mai mulți dintre românii de la țară, din mijlocul căroră se ridicase.

În 1887 el organizase o mare expoziție personală la Paris, în sala Martinet, cea în care expuneau în genere și impresioniștii. Are un mare succes. Criticii cei mai cu autoritate vorbesc de el cu sinceră admirație. S-ar zice că acest rezultat fusese ceea ce-l determinase să ia contact cu publicul parizian: să cunoască părerea aceloră care contau, căci, ne mai așteptînd termenul închiderii expoziției, el își strînge tablourile și se întoarce în țară.

Aici însă, deși în jurul lui se strînseseră tinerii pictori și scriitori, care văd în el nu numai un conducător în ale artei dar pe cel mai strălucit pictor al nostru, are necazuri cu cercurile oficiale, aproape indiferente față de el. La această nemulțumire se adaugă o altă, mai reală și mai serioasă, o boală de ochi, care-l va chinui cît va mai trăi, care-i va acorda perioade de remisiune, dar de care nu s-a vindecat complet niciodată.

Ca o urmare a acestei boli, dar și ca o consecință a unei atitudini estetice, o transformare vizibilă se produce în arta sa. Foarte adesea, cînd el introduce o figură într-un peisaj, mai ales cînd acea figură e o femeie, o păstoriță cu oile, o fată mergînd agale și torcînd, o fată odihnindu-se vara în mijlocul cîmpului, membrele ei sînt lungite disproporționat, silueta ei devine excesiv de șuie, iar coloritul e redus la cîteva tonuri delicate, înecate într-o mare masă de un alb smîntîniu. Este așa-numita perioadă albă a lui Grigorescu. Această nevoie de idealizare a realității, care provine poate din exigențele unor amatori care se adresau din ce în ce mai

des la el, dar și dintr-o înclinare firească a pictorului, spre ceea ce el consideră mai grațios ca înfățișare, nu-l servește. Multe din operele aparținând acestei perioade nu pot sta alături de restul producției sale, nici chiar de unele peisaje mai ales și de care cu boi, executate cam tot în același timp cu acelea, pentru că, din când în când, artistul își regăsea vechile sale însușiri. Și așa, lucrînd continuu, el ocupă intervalul pînă în anul morții. În 1906, un an înainte de a muri, el cunoaște o mare satisfacție: Expoziția retrospectivă, înglobată în Expoziția națională din acel an.

Avusese o sănătate delicată, care rezistase cu greutate pînă atunci la boli destul de grele. În 1907, în iulie, el este răpus de o pneumonie. Lăsase ca ultimă dorință să fie înmormîntat ca și țărani din mijlocul cărora se ridicase și pe care mai mult decît pe oricine îi iubise, într-un car tras de boi. După el rămîn cam 4000 de tablouri și desene.

Dacă, în ceasul ultim, ar fi trecut în revistă partea lui de contribuție la cultura noastră din secolul al XIX-lea, Grigorescu putea muri mulțumit: ea era imensă. Dăruise poporului român, nu numai opera sa, cu mult cea mai bogată ca număr și mai variată ca subiecte și genuri, dar și conținînd cele mai înalte realizări la care se ridicase la noi pictura. Toate acele numeroase tablouri și desene constituiau modele, în care urmașii puteau găsi sugestii și îndrumări necesare unei școli de artă în formație.

Legase solid arta noastră pe de o parte, ca inspirație, de aspectele variate și atît de pitorești ale țării și de viața autentică a locuitorilor, pe de alta, în ce privește execuția, de școala franceză în care tocmai atunci se manifestaseră talentele cele mai strălucite ale secolului. Întrodusesese astfel la noi pictura în aer liber și luminase paleta contemporanilor lui romîni, cum și a celor care vor practica după el arta picturii. Dase un exemplu admirabil de demnitate și de sinceritate în artă, de modestie și de dezinteresare personală, el care ar fi meritat toate onorurile și distincțiile naționale, dar le ocolise. Lărgise considerabil, prin calitățile rare ale lucrărilor sale, cercul amatorilor de artă de la noi, cu alte cuvinte crease un public capabil să prețuiască arta, și, poate merit și mai mare, prezenței lui în expozițiile noastre se datorește formarea clasei colecționarilor de tablouri, fără de care arta n-ar fi putut progresa, într-o vreme cînd guvernul român se dezinteresa complet de artă.

De aceea toți artiștii noștri veritabili au văzut în el cea mai înaltă întruchipare a posibilităților noastre în artă, ca popor. Și nu cred să pot termina această comunicare mai convingător despre rolul jucat de Grigorescu în arta romînească, decît citînd cele spuse de Ștefan Luchian, fruntașul generației următoare de pictori: « Tot ce știu, de la el am învățat ».

ACAD. G. OPRESCU

ARTĂ POPULARĂ

BRODERIILE LA ROMÎNI

de FLOREA BOBU FLORESCU



Artă broderiei s-a dezvoltat de timpuriu pe teritoriul țării noastre. Incontestabil că arta acului ia înflorire o dată cu ocuparea Daciei de către romani. De când este ea cunoscută pe teritoriul țării noastre? Săpăturile arheologice au dat la iveală o serie întreagă de materiale, care dezleagă această problemă.

În stațiunea arheologică Seaca de Vale de lângă Craiova, s-au descoperit bucăți de țesătură, dintre care una este prinsă în oxidul unei brățări de bronz. Țesătura este de o regularitate uimitoare, iar firele de urzeală și băteală de aceeași grosime sînt toarse cu măiestrie. Firul pînzei albe, care și-a păstrat de mii de ani culoarea, este, după cum a constatat C. Nicolăescu-Plopșor care a făcut săpăturile, din cînepă. Pînza în două ițe de la Seaca de Vale ne dă dovada sigură a folosirii în aceste regiuni a unor țesături executate cu pricepere. Dar nu numai atît. Din epoca bronzului s-a descoperit în stațiunea Cîrna de lângă Craiova, o serie întreagă de statuete sau figurine, asupra cărora au publicat un judicios raport Vladimir Dumitrescu și C. Nicolăescu-Plopșor ¹. La figurinele în cauză se disting cîteva piese de costum: cămașa femeiască, catrințele, opregul în franjuri și brîul. În atenția noastră cade în special cămașa. Ea este mult decoltată în față și spate și poartă urme de broderii. Într-adevăr, la umăr, în dreptul cotului și încheieturii mîinii, se observă niște incizii care revin cu regularitate la trei din figurinele publicate ca și la alte figurine, descoperite în vara anului 1956 de către Vladimir Dumitrescu și care se află în curs de publicare. Și astăzi broderiile de pe cămășile femeiești păstrează aceleași amplasamente. Într-adevăr, în complexul ornamentului de pe mîneca tipului ornamental de cămașă cu altiță, apar unele porțiuni brodate stereotipe: altița (partea din dreptul umărului), încrețul (porțiunea de 4—6 cm de sub altiță), rîurile de pe mîneacă de la încreț în jos, care se întrerup de prezența ultimei părți ornamentale și anume brețara. Mîneca cu un astfel de decor reprezintă stadiul cel mai avansat în concepția decorativă populară. Dar mai există și un alt tip ornamental de cămașă femeiască și anume « iia cu umăr ». Spre surprinderea noastră, la această iie, observăm că ornamentele sînt reduse la un galon la înălțimea umărului,

¹ VI. Dumitrescu și C. Nicolăescu-Plopșor, *Statuetele din epoca bronzului, descoperite la necropola de la Cîrna-Dolj, Craiova, 1944.*

la un galon în dreptul cotului și la un galon la încheietura mîinii. Analogia cu ceea ce au figurinele de la Cîrna este cu totul evidentă. Statuetele feminine din epoca bronzului au o valoare documentară deosebită.

Sîntem fără îndoială în fața celui mai vechi document de broderie de pe pămîntul țării noastre. Triburile de pe teritoriul țării care practicaau intens broderia erau desigur cele trace. Despre broderia la traci vorbește Herodot, care amintește de șubele lor brodate. O serie de texte latine confirmă acest fapt.

În epoca medievală broderiile erau cultivate și la curțile domnești. În afară de o broderie comună pentru acea epocă în multe țări occidentale, în ceea ce privește broderia veșmintelor domnești, la iile purtate de fiecele lui Neagoe Basarab în secolul al XVI-lea, se disting ornamente care presupun punctul în cruce. Săpăturile arheologice de la Cetatea Suceava din ultimul timp au dezvelit fragmente de broderii datînd din secolul al XVI-lea, unele aidoma cu cele folosite astăzi, chiar în regiuni mai îndepărtate din țară. Un călător german și anume Konrad Iacob Hildebrandt, care a străbătut țările noastre la 1656 și 1657, văzînd iile femeiești din Ardeal, exclamă că ele sînt « tot așa de bogat cusute în multe culori » ca la bulgăroaice¹. În anul 1812, Caronni Felice, călător italian, care ajunge în Transilvania, a fost izbit de faptul că industria coloritului la romîni este foarte dezvoltată și că ea deosebește pe romîni de alte națiuni și spune: « varietatea culorilor, simplitatea procesului, stabilitatea și importanța rezultatelor » îl determină să se ocupe, chiar și numai în treacăt de o astfel de chestiune. Același călător remarcă ornamentația specifică la costumul romînesc, distingînd cîmpurile ornamentale: « femeile brodează în culori gulerul, mînecele și poalele fustelor și chiar ale cămășilor, adăugînd dantele, nu de subapreciat, făcute tot de ele. Astfel, în timp de sărbătoare ele apar într-un chip foarte elegant »².

Dar cea mai cuprinzătoare și cea mai sugestivă descriere a broderiilor la romîni, o face la 1817 Francisc Graf von Karaczay: « O cămașă femeiască necusută la populația de la țară în Moldova nu există. Pînă și femeia neavută și fetița de trei ani poartă cămașă cusută. Cusăturile sînt din mătase, chiar fir de aur sau argint și se folosesc pînă și mărgelile de sticlă ». Mai departe, același autor vorbește de părțile ornamentale ale cămășii insistînd asupra cusăturilor: « umerii de o palmă », este vorba fără îndoială de alțiță; « de la subțioară pleacă două rînduri de cusături în jos, iar pe braț de asemenea mai multe rînduri oblice de cusături, adeseori înfloritură roșii sau albastre »³.

Stampele de la Graz, ca și cele cuprinse în « Trachten Cabinet von Siebenbürgen », sînt documente grafice de o mare valoare pentru cunoașterea broderiilor în trecut la romîni. Ele ne furnizează știri privind deopotrivă arta de a împodobi elementele de port, atît de către țărani romîni din Transilvania, cît și de către cei din țările romîne. Aceasta pentru sfîrșitul secolului al XVII-lea și puțin după începutul secolului al XVIII-lea.

Pictorii străini din secolul al XIX-lea ne oferă un bogat material ilustrativ de costume brodate: A. Raffet, Th. Valerio, A. Lancelot, A. Barabás etc. De asemenea o serie întregă de pictori romîni ne înfățișează scene cu țărani sau portrete de țărani în costume, în care se pot urmări detalii impresionante de broderii.

¹ Babinger Franz, *Konrad Iacob Hildebrandt, Dreifach Schwedische Gesandtschaftsreise nach Siebenbürgen* (1658), Sibiu, 1942, p. 20.

² Caronni Felice, *Mie osservazioni locali, nazionali antiquaria sul Vlachi specialmente e Zingari Transilvani*, Milano, 1812, p. 31.

³ Francisc Graf von Karaczay, *Beschreibung der Moldau, Beitrag zur europäischen Landeskunde*, Viena, 1817.

Între aceștia amintim pe Mișu Popp, C. D. Rosenthal, Carol Popp de Szathmari, Th. Aman etc.

Primele documente despre broderiile la români sînt relativ recente. Totuși, faptul că încă la sfîrșitul secolului al XVII-lea observăm că iile femeiești au cîmpuri ornamentale ca cele de astăzi, iar acestea prezintă analogii, cu cele din epoca preistorică — ținînd seama și de tipul de iie dacică ce stă la baza iilor încrețite la gît — putem admite cu ușurință că în decursul vremii, la ele s-au păstrat aceleași cîmpuri ornamentale. Cu alte cuvinte, broderiile s-au menținut neîntrerupt și într-un cadru decorativ bine precizat.

Datorită relațiilor de vecinătate sau coexistență cu alte popoare sau grupe etnice, poporul român a suferit unele influențe în formele sale de cultură. Descifrarea unor înrîuriri eterogene în broderii este relativ ușoară pentru epocile mai recente. Din vechiul fond bizantin, românii au preluat motivul găinușei care se găsește și la populațiile slave din jur. Stăpînirea turcească în Banat, care a durat un secol și jumătate, a avut ca rezultat transmiterea broderiei de tip turcesc; conviețuirea cu populația maghiară a avut ca urmare prelucrarea unor tehnici de broderie la cojoace și pieptare, ca și a unor motive ornamentale florale rar întîlnite la români. Într-o oarecare măsură unele influențe au venit prin intermediul sașilor. În nordul țării vioiciunea culorilor la broderii trebuie pusă pe seama conviețuirii romîno-slave. Influențele în domeniul artei brodatului pot fi căutate și la mari depărtări. Astfel, G. Oprescu susține, pe bună dreptate, că broderia pe muchie, care se observă la cămășile din Transilvania, este de influență occidentală, pătrunsă prin intermediul sașilor¹.

Românii, la rîndul lor, au exercitat unele înrîuriri asupra broderiei populațiilor conlocuitoare sau a unor popoare vecine. Aceasta datorită fără îndoială și existenței unei populații romînești în jurul granițelor țării. Așa se explică asemănarea între cusăturile cămășilor de la noi ca și a unora din Bulgaria. Cercetători bulgari au înregistrat o serie de motive ornamentale de la cămăși, cu denumire romînească²; « lozava (vița) cu floare », explicată de autor « denumire romînească »; « ornament brodat de pe o cămașă femeiască de romîncă din comuna Antimovo, regiunea Vidin »; « rîuri cu flori »; « ornamente brodate la poalele unei cămăși romînești, din comuna Milcovița — regiunea Nicopole »; « două neamuri de boboci » — ornament cusut pe o cămașă femeiască din comuna Antimovo — regiunea Vidin; « lăure cu cercei » (denumire romînească); « buchet cu cercei », ornament pe cămașă romînească din comuna Borisovo-Antimovo, din regiunea Vidin; « rîuri cu teci », ornament cusut pe cămașă romînească din comuna Milcovița, regiunea Nicopole etc.

Sub influența occidentală, mijlocită prin coloniile săsești și șvăbești, s-a dezvoltat la români și broderia albă, mai ales în Banat, de o finețe surprinzătoare; în aceeași regiune apare, datorită unor acelorași împrejurări, și broderia ajurată.

Din literatura cunoscută reiese că și popoarele vecine au o broderie foarte bogată. Elementele comune ale acestor broderii și a celor romînești constau în punctele folosite, deși predilecția în alegerea lor diferă de la un popor la altul. Bulgarii, de pildă, folosesc frecvent jumătatea de cruce, ungurii întrebuintează broderia « iraszos ». Sașii din Transilvania sînt foarte apropiați de români; ei au împrumutat chiar tehnica cusutului pe dos, păstrînd denumirea romînească. O

¹ G. Oprescu, *Probleme romînești de artă țărănească*, București, 1940, p.14.

² Иван Коев, Българската възбена орнаментика (Ornamentica textilă bulgară), Sofia, 1953, p. 46.

identitate tehnică și în mare parte și cromatică se observă la brodatul iilor românești și ucrainene. Ceea ce deosebește în general broderia popoarelor vecine de cea românească este însă gama motivelor ornamentale, compoziția ornamentală și cromatică. În afară de similitudinea observată în broderiile românești și huțule sau ucrainene, atît sub raportul ornamental cît și cromatic — deși la o analiză mai amănunțită apar deosebiri — mai există și alte apropieri între broderia românească și cea a celorlalte popoare. În sudul țării, cromatică de un roșu stins, care apare și în broderia bulgară ca și unele elemente ornamentale confirmă o înrudire. Același lucru se poate spune dacă ne referim și la ornamentica populară iugoslavă. Trebuie remarcat însă că în afara tuturor acestor deosebiri există caractere proprii bine conturate și de o vigoare evidentă, ce constituie trăsătura esențială a broderiilor tuturor popoarelor din Europa răsăriteană.

Arta broderiei sau a cusutului, cum se numește în țara noastră, are la bază o unitate tehnică elementară. Această unitate sau măsură, aidoma literelor alfabetului, se prezintă sub mai multe forme stereotipe denumite în mod special puncte. Fiecare tip de punct are o valoare grafică proprie. Prin repetarea lui, potrivit unor scheme, se realizează motivele ornamentale. Acestea, în asocieri armonioase dintre cele mai variate, dau naștere compoziției ornamentale.

Prin mînuirea acului, urmînd direcția firelor țesăturii sau pur și simplu sub impulsul imaginației, s-a ajuns, cu timpul, la cîteva modalități tehnice care asigură posibilitatea împodobirii unei țesături. Aceste modalități, punctele, devenite adevărate unități tehnice, au denumiri dintre cele mai variate.

Este ușor de înțeles, că numărul punctelor în broderie nu poate fi infinit. Ornamentele realizate cu ajutorul lor în asocieri și varietăți tehnice și cromatice în cadrul compozițiilor, asigură o gamă întinsă și posibilități nelimitate de combinații.

Dacă unealta este mereu aceeași (acul care nu s-a schimbat de la inventarea lui), materialele folosite în arta broderiei sînt destul de variate.

Prima fibră folosită de om la țesut a fost lîna. Dintre vegetale, după cît se știe, cînepa și inul sînt plantele care au oferit pentru întîia dată un material care se preta la o prelucrare variată, dînd un produs foarte rezistent. Ele erau cultivate în Egipt, și desigur, și în alte părți.

Îndată ce au apărut țesăturile, trebuie să se fi inițiat și arta broderiei. Se admite, și pe bună dreptate, că geneza ei trebuie văzută în încheieturile făcute între bucățile de pînză, din care se confecționau anumite elemente de port. Regularitatea firului de cusătură, mai ales dacă el era și colorat — ceea ce impresionează plăcut — a trezit ideea de a cultiva cusăturile și de a le duce mai departe.

Nenumărate urme de cultură materială, resturi de obiecte textile, basorelieuri lucrate cu multă finețe și atestări clasice scrise, amintesc de existența broderiilor care ajunseseră la un simțitor grad de dezvoltare.

Dar dacă cînepa, inul și lîna ofereau posibilitatea de a se avea o textură, care erau materialele de brodat? Nu credem că am putea greși dacă am afirma că lîna, cînepa și inul constituiau ele însele materiale de brodat.

Ar fi greu de admis că în acel îndepărtat început nu s-a lucrat cu asemenea materiale, în timp ce în epoca contemporană, sub ochii noștri, se brodează încă cu cînepă, cu lînă și chiar cu păr de capră. Mai tîrziu s-a întrebuițat și bumbacul

atît în țesătură, cît și la brodat. Despre bumbac, prima indicație sigură o avem de la Strabo care afirmă că «veșmintele purtate de popoarele învinse sînt făcute din lînă produsă în gogoșile unei plante».

Cultivarea cînepei pe teritoriul țării noastre, poate chiar a inului, este atestată de resturi materiale din epoci îndepărtate.

După bumbac s-a importat mătasea, care începe să se cultive intens în secolul al XI-lea și în Europa.

Printre materialele folosite în broderie din cele mai îndepărtate epoci mai sînt aurul și argintul. După cum afirmă Pliniu, arta baterii acestor metale nobile în table subțiri și despicarea lor în fișii, care erau folosite la broderie ca firul obișnuit, își are originea în Asia.

Prezența firelor de aur și argint la noi și folosirea lor cu atîta insistență în orice punct al țării se grefează pe o tradiție care nu poate fi străină de o influență străveche venită din Asia.

Întreaga epocă bizantină a lucrat în acest spirit și ea a favorizat dezvoltarea gustului artistic și a mentalității meșterilor de curte, ca și a creatorilor populari din țara noastră.

Săpăturile arheologice din ultima vreme de la Suceava au dat la iveală urme de broderii, unele asemănătoare cu cele populare, în care se folosește din plin firul metalic. Costumele strălucitoare de curte cu fireturi, de care ne vorbesc documentele, au stimulat la rîndul lor broderiile populare cu fir. Întrebuințarea firului în broderia romînească este deci de veche tradiție.

În ceea ce privește fluturii (paielele), nici ei nu sînt — după cum s-a crezut — de dată recentă. Ei erau folosiți încă de etrusci. Forma lor, după cum afirmă prof. G. Oprescu, a mai variat.

O problemă discutată cu mult interes de către istoricii de artă și etnografi, este aceea a motivelor ornamentale.

Ornamentele cu gama cea mai dezvoltată în arta populară, deci și în broderii, sînt cele geometrice. Elementele care formează această gamă sînt constituite din pătrat, romb, cruce, stea, cerc, triunghi etc. Cu alte cuvinte, figurile geometrice care în broderie constituie motive ornamentale, nu sînt necunoscute și nici de un număr infinit de mare. Și cu toate acestea, respectînd legile artei decorative și beneficiînd în același timp de ele într-un cadru de viziune artistică armonioasă, artistul popular realizează compoziții unice și desăvîrșite care trezesc emoția artistică. Și aici trebuie căutat specificul artei populare a unui popor: în măiestria imaginației creatoare, în folosirea unor materiale de brodat, a unei game cromatice și a unei serii de motive ornamentale cunoscute și la îndemîna oricui, în asociații cu caracter tipic.

Originea motivelor geometrice din arta populară este diversă. Ele au putut lua naștere în diferite chipuri. Urmînd brodatul în lungul și latul pînzei care are fibre regulate, putem ușor înscrie pe ea figuri geometrice. Ornamentele geometrice sînt, în cea mai mare parte, rezultatul îndeletnicirii de a orna o țesătură și nu o copie după obiectele cu siluetă asemănătoare din jurul nostru. Însășirea sau cusătura care unește două bucăți textile și care stă la baza broderiei avea și ea corespondențe, ca înfățișare, cu elementele din mediul înconjurător (lanțul, vrejul etc.). Dar acea însășire s-a făcut din necesitate practică și nu din căutarea unui prilej spre a se reda ceva din natură.

Denumirea care se dă unui ornament nu constituie o dovadă că sîntem în fața unui ornament copiat după natură, chiar dacă el poartă o denumire de obiect din jurul nostru. Există însă și ornamente geometrice cu caracter figurativ. Ar fi

de neînchipuit ca în tendința sa creatoare artistul popular să nu fie impresionat de mediu. Dar motivele geometrice mai sînt și de alte proveniențe. Stilizările abstracte ale celor mai variate elemente decorative (asocieri variate de linii) pot ajunge la o formă geometrică netă. Este așa-zisa «asimilare ornamentală». În cazul acesta s-ar putea întîmpla ca ornamentul să poarte și o denumire care să pară că-i arată proveniența. Asemenea denumiri, care fac apel la ideea de sorginte, au indus în eroare pe cercetătorii care socoteau că, la origine, toată arta n-a făcut decît să copieze natura înconjurătoare, plină de frumuseți.

Pentru arta populară romînească, în general, ca și pentru broderia romînească, gama ornamentală geometrică face parte constitutivă din esența ei. Fără această gamă, arta romînească nici n-ar putea fi concepută ca un tot unitar și specific. Cu toate acestea nu putem trece cu vederea și alte tipuri de ornamente, cele caligrafice sau cele imitative, care-și fac apariția într-o epocă mai nouă, mai mult sau mai puțin insistent.

Problema denumirii motivelor ornamentale din arta populară continuă de multă vreme să fie pasionantă. Cum s-a ajuns la aceste denumiri și ce este veridic în conținutul lor, cu privire la însăși sorginta acestora — iată întrebările care se pun și cărora cercetătorii încearcă să le dea răspuns.

Artă populară nu poate fi înțeleasă fără cunoașterea dezvoltării istorice a unui popor. Problema stratificărilor etnice pe un teritoriu trebuie elucidată înainte de a se crede că s-au rezolvat unele aspecte din specificul cultural. Cu alte cuvinte cercetătorul trebuie să aibă în vedere fenomenul cultural complex dintr-o etnie, de-a lungul veacurilor. Ce putem rezolva printr-un asemenea procedeu? În primul rînd învățăm să cunoaștem specificul cultural al fiecărui popor care a acoperit în etape istorice diverse un anumit teritoriu. În al doilea rînd, avem posibilitatea de a urmări cît timp dăinuiește de-a lungul veacurilor un anumit fenomen cultural, iar dacă dispare, putem afla condițiile care au prilejuit aceasta.

În ceea ce privește motivele ornamentale, discuția se poartă oarecum unilateral. Recunoaștem că ele pot avea o sorginte istorică, dar nu putem neglija structura creatoare de totdeauna a minții omenеști, care adaugă gamei istorice ceva mereu nou și în ceea ce privește terminologia. Cine poate crede că o denumire reprezintă neapărat ideea inițială sau că este denumirea originară? Ea poate într-adevăr să se schimbe. Așa se explică de ce în sînul aceluiași popor, denumirile variază, deși ornamentul rămîne același. Cum e posibil aceasta? Răspunsul este simplu. Imaginația creatoare de motive sau compoziții ornamentale nu este și nici nu trebuie să fie dublată de crearea unei noi terminologii. Cu vorbe sau expresii vechi ni se pot indica motive sau compoziții cu totul noi, uneori caracterizante, iar alteori cu totul nepotrivite. Totuși creația continuă să existe. Am putea să remarcăm chiar o sărăcie de expresii și termeni. Chiar dacă am căuta să facem o statistică a termenilor și am constata că ea este destul de importantă, nu trebuie să ne ferim să spunem că terminologia populară este cunoscută doar parțial într-o zonă etnografică sau alta. Dar aceasta nu împieteză asupra actului de creație.

Încercarea de a arăta că terminologia indică pînă la un punct reflectarea mediului în ornamentală este justă. Nimeni nu poate tăgădui că mediul, înțeles fie și sub forma mai largă de macrocosmos, nu se găsește oglindit în cultura populară, literatură sau artă plastică. A merge însă pînă a nega imaginația creatoare de valori noi, este — socotim noi — o eroare. Mai mult decît atît, terminologia care ne-ar face să credem că un motiv ornamental inițial este copiat

din natură, ne poate deruta. Facultatea redusă de a « boteza » propriile creații, datorită culturii cu posibilități limitate ale țaranului, face ca o serie de motive să capete unele denumiri, care pot induce în eroare, neavînd deseori nimic comun cu forma obiectului. Asemuirea motivului cu elementele mediului este adesea neconcludentă. Cînd avem de-a face cu denumirea « melcu », sîntem înclinați să credem că avem dovada redării bietului gasteropod din grădinile sătenilor. Dacă examinăm însă ornamentul, vedem că este vorba pur și simplu de o spirală, care mai este denumită pe alocurea și « cîrlig ». Termenul de spirală nu se află în vocabularul țărănesc. Cochilia melcului este asemănătoare unei spirale, de aici deci, « melcu » sau « melca ».

Cînd țesătura și punctul folosit îl duc pe creator să împrăștie mici cruciulițe rărite, ca niște muște, pe cîmpul alb, denumirea pornește de la imaginea de muște așezate pe care o dau aceste cruciulițe și nu din faptul că s-a urmărit redarea unui cîmp acoperit de muște.

Termenul de « rîu », « rîuri », n-are nimic comun cu imitarea cursului apelor, cu reflectarea pîrăurilor, care brăzdează adesea satele. Șirurile de motive ornamentale care străbat paralele și atrăgătoare cîmpul alb al cămășii, dau impresia unor rîuri care brăzdează cîmpurile. Putem vorbi nu de reflectarea naturii în ornamentică — deși aceasta nu se poate nega — ci, în cazul nostru, de familiarizarea artistului creator din popor cu natura, pînă într-atît, încît și creațiile minții lui și le unește prin aluzii la unele forme ale ei care-i trezesc imagini apropiate.

Fenomenul de oglindire a naturii în creațiile populare nu poate fi însă contestat. Nici un talent creator nu poate rămîne insensibil în fața frumuseților naturii. Trebuie doar știut cu certitudine cînd este vorba de reflectare a naturii și cînd de elaborări sau asimilări ornamentale.

Un cuvînt și despre compoziția ornamentală. Prin compoziția ornamentală se înțelege meșteșugul artistic de a îmbina elementele de vocabular ornamental, făcîndu-le să capete sensuri decorative mereu noi. În înlănțuirea și asocierea lor spațială, motivele ornamentale trebuie să compună un tot armonios.

În ce constă compoziția ornamentală la broderiile romînești? Care este rolul ei în complexul în care apare? Într-o lucrare, care a pus nenumărate probleme noi, prof. G. Oprescu a remarcat în decorarea iilor varietatea care face ca una să nu se asemene cu alta¹. Dacă rămînem tot la problema iilor sau cămășilor femeiești, într-adevăr se pot face unele constatări dintre cele mai importante, mai întîi cu privire la cîmpurile ornamentale de pe aceste elemente de port femeiesc. Potrivit tipologiei pe care am stabilit-o după criteriul ornamental, aceste cîmpuri sau zone ornamentale, pe care sînt concentrate broderiile, apar în mod constant. Abateri în ceea ce privește distribuirea ornamentelor nu se observă. Simplificarea compoziției ornamentale — ca de pildă la cămășile de purtat în zilele de lucru — nu atrage schimbarea amplasamentului. În mod obișnuit, potrivit tipului, ornamentele apar în aceleași locuri. Renunțarea de a mai orna un cîmp de broderie, cum se observă la aceleași cămăși de lucru, nu atrage așezarea unui motiv ornamental, cît de mic în altă porțiune. Cu alte cuvinte, cîmpurile ornamentale sînt zone obligatorii pentru artist, stabile în cadrul compoziției. Sistemul ornamental, sub raportul încadrării, apare astfel ca stereotip.

Constatarea de mai sus ridică problema sensului compoziției decorative la iile femeiești. Dezlegarea ei nu este ușoară.

¹ G. Oprescu, *L'art du paysan roumain*, București, 1938.

În altă parte am arătat că, în fond, cadrul ornamental stereotip de pe mîneacă se întîlnește încă în epoca bronzului, iar analogiile cu actualitatea sînt evidente. Deci, se pare că elementul tradiției a fost hotărîtor în păstrarea și transmiterea complexului decorativ de pe mîneci.

Cum se poate explica aceasta? Ornamentele de pe mîneacă, începînd de la înălțimea umărului pînă la încheietură, sînt cele mai expuse vederii. Menținerea uzanței de a broda cămășile femeiești a corespuns și corespunde încă mentalității sociale și gustului de a avea în fața ochilor, în locul unui obiect fără relief, de culoare, unul frumos, ridicat la treapta estetică printr-o intervenție decorativă. În fața unei asemenea realități, tradiția își pierde mult din importanță, în menținerea îndeletnicirii de a broda iile. Însuși faptul că în afară de mîneci este acoperit de cusături și pieptul, ca și gulerul — care prin ornamentația vie înlocuiește de fapt colierul — ne dovedește că într-adevăr mentalitatea și gustul artistic joacă un rol decisiv în determinarea unui anumit cadru decorativ.

În afară de problema amplasamentului broderiilor intervine și problema realizării compoziției ornamentale cu ajutorul unei game de motive. Cînd este vorba de broderia populară, aici trebuie observate anumite maniere sau deprinderi ornamentale. În funcție de ele, motivele ornamentale propriu-zise au un anumit joc, care face mereu ca să se vadă un fond specific. Fondul decorativ de la care pornește seria compozițiilor ornamentale are o geneză cu totul diversă, dar el reprezintă în sine o sinteză nouă, care trebuie pusă pe mentalitatea și posibilitățile artistice ale fiecărui popor în parte.

Prin istoria și valoarea lor, broderiile la romîni constituie forme de manifestare de artă departe de a fi doar de un interes local. Ele ocupă un loc de frunte pe scara broderiilor populare europene.

РУМЫНСКИЕ ВЫШИВКИ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Искусство вышивания распространилось с давних времен по всей территории страны.

Приводя целый ряд классических свидетельств, доказывающих существование искусства вышивок у фракийцев, автор анализирует открытые археологами документы материальной культуры, имеющие связь с вышивками. Существование тканей доказано конопляным полотном, сохранившимся в окиси бронзового браслета, обнаруженного в Сяка де Вале (Крайова). Существование вышивок, в свою очередь, явно доказано статуэтками, найденными в Кырне (Крайова), Владимиром Думитреску и К. Николаеску-Плопшором. На этих статуэтках заметны своего рода насечки на плечах, локтях и на запястьях. Эти насечки, как это было достоверно доказано, представляют собой вышивки. Аналогичные вышивки и по сей день существуют на рубахе с так называемым «наплечником». Рубаха с вставкой, в свою очередь, есть не что иное, как дальнейшая эволюция рубахи с наплечником.

В статье также разработаны темы, связанные с орнаментацией тканей, даются названия орнаментальных узоров, композиция и т. д.

LA BRODERIE CHEZ LES ROUMAINS

(RÉSUMÉ)

L'art de la broderie s'est développé de bonne heure en Roumanie.

Après avoir rappelé une série de références classiques, qui attestent l'existence de cet art chez les Thraces, l'auteur analyse les documents de civilisation matérielle, découverts par les archéologues, touchant la broderie. L'existence du tissage est attestée par le morceau de toile de chanvre, découvert à Seaca de Vale (Craiova), pris dans l'oxyde d'un bracelet de bronze. La broderie, elle aussi, est clairement attestée par les figurines que Vladimir Dumitrescu et C. Nicolăescu-Plopșor ont découverts à Cîrna (Craiova). On observe sur ces figurines des incisions à la hauteur de l'épaule, du coude et du poignet, qui figurent certainement des broderies. De nos jours encore, on retrouve des broderies analogues sur les chemises dites « à épaule ». La chemise dite à « altiță », sorte d'épaulette brodée, n'est elle-même qu'un développement de la chemise « à épaule ».

L'auteur de l'étude traite encore de différents autres problèmes relatifs à l'ornementation des tissus, à la nomenclature des motifs ornementaux, à leur composition, etc.

LOCUINȚELE ȚĂRĂNEȘTI CU DOUĂ CATURI LA ROMÎNI

de PAUL STAHL



Locuințele joase, fără etaj, predomină în satele și orașele țării noastre, fiind de departe cele mai importante din punct de vedere numeric. De aceea, casele de țară românești cu două rînduri suprapuse de încăperi atrag atenția în primul rînd prin caracterul lor neobișnuit. Interesul crește apoi datorită problemelor pe care le ridică. Mai întîi se constată, fapt puțin cunoscut, că locuințele țărănești cu două rînduri sînt răspîndite pe un teritoriu întins, că au zone în care domină, altele în care apar sporadic și altele din care lipsesc. Apoi între tipurile țărănești ale diferitelor ținuturi, pe lîngă asemănări există și mari deosebiri. Asemănările se constată și în raport cu locuințele celorlalte clase sociale, cum ar fi cu cele boierești, cele mănăstirești, cele orășenești chiar.

Ilustrații, izolate ori mai multe laolaltă, privind casele țărănești cu etaj, au apărut în diverse publicații, fără însă ca problema să fie lămurită științific. Pentru ca un atare studiu să fie folositor, el trebuie să răspundă unui număr de întrebări firești: de ce predomină în anumite locuri casa joasă și în altele casa cu două rînduri? care sînt acele locuri? cîte tipuri de case înalte avem? care este legătura lor cu restul arhitecturii românești? Și, desigur, toate aceste aspecte trebuie să lumineze problema esențială, a originii, evoluției și condițiilor de dezvoltare.

Încercarea noastră se izbește însă de o serie de greutăți, prima fiind lipsa unui număr suficient de publicații asupra arhitecturii românești de țară¹, care

¹ Studii privitoare la tipurile românești de case cu etaj țărănești sînt puține. Cităm pe cele mai însemnate, care, fără a trata direct problema acestui articol, se referă totuși la ea.

Conca Ion, *Clopotiva, un sat din Hațeg*, București, 1940.

Focșa G. h., *Elemente decorative în arhitectura populară din zona etnografică a Jiului de Sus*, în « Studii și Cercetări de Istoria Artei », nr. 3-4, 1954.

Gheorghiu Adrian și Paul Petrescu, *Arhitectura populară în bazinul superior al Argeșului*, în « Arhitectura R.P.R. », nr. 8, 1954.

Gheorghiu Adrian, Paul Petrescu și Paul Stahl, *Ornamentația în arhitectura populară din bazinul superior al Argeșului*, în « Arhitectura R.P.R. », nr. 1, 1955, București.

Ionescu Grigore, *Documente de arhitectură românească*, caietul 6, București, 1954.

Iorga Nicolae, *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923.

Jänecke Wilhelm, *Der rumänische Bauern und Bojarenhaus*, București, 1918.

Martonne Emmanuel De, *La Valachie*, Paris, 1902.

a trebuit să fie suplinită printr-o îndelungată și obositoare cercetare prin sate¹. Lipsa de informații asupra trecutului țărănesc și lipsa monumentelor vechi reprezintă alte două însemnate piedici. Cea din urmă este caracteristică arhitecturii țărănești românești, și se datorește împrejurărilor sociale particulare prin care a trecut țara noastră. Pentru cercetători, astăzi, casă veche este cea care ajunge o sută de ani. Casele mai vechi de un secol sînt rare, și nu trec (din cele ce cunoaștem) de trei secole. Aceasta face, ca și atunci cînd se poate stabili originea unui tip, să nu se poată preciza epoca la care a fost luat în folosință de țărani.

Complexitatea subiectului nu permite expunerea lui deodată și în întregime, într-un singur articol, obligîndu-ne să împărțim casele cu etaj în două grupe. Prima cuprinde tipuri întîlnite în mare număr în Oltenia, Muntenia, Moldova și Dobrogea; a doua grupă cuprinde case cu etaj din Transilvania și nordul Moldovei. În articolul de față prezentăm locuința cu foișor, locuința înrudită cu cula și locuința legată de așezarea unei populații turcești printre satele românești (folosită de romîni și de turci). Le descriem pe rînd.



Locuința cu foișor țărănească, în forma ei veche, are o compunere și o înfățișare statornică, bine încheagată, ce se repetă în numeroase exemplare. Casa are două « rînduri », demisol și parter, sau parter și etaj. Etajul este folosit pentru locuință și se compune din două încăperi; cea dintîi este tînda în care se află uneori vatra focului. Din tînda se trece în odaia de locuit. Tînda este fie lipsită de ferestre, fie luminată de ferestre mici. Odaia de locuit are obișnuit două ferestre spre fațadă și una laterală, mai mari ca ale tindei. Este prin urmare vorba de un plan

Păcală V, *Monografia satului Rășinariu*, Sibiu, 1937.

Petrașcu arh. Gh., *Pe urmele unei arhitecturi populare valoroase*, în « Arhitectura R.P.R. », nr. 9, 1956.

Petrescu Burloiu, I., *Tipurile de casă din comuna Șanț-Năsăud*, în *Sociologie Românească*, București, 1938.

Petrescu Paul și Paul Stahl, *Arhitectura populară din regiunea Suceava*, în « Arhitectura R.P.R. », nr. 8, 1956.

Petrescu Paul, Paul Stahl și Anton Dîmboianu, *Arhitectura din Muzeul Satului*, București, 1955.

Popp N. A., *Valea Prabovei între Predeal și Florești*, în « BSRRG » nr. XLVIII, 1929, București.

Stahl Paul și Paul Petrescu, *Elemente de înfrumusețare a locuințelor țărănești de pe Valea Bistriței*, în « Studii și Cercetări de Istoria Artei », nr. 1-2, 1955.

Stănculescu Florea, *Case și gospodării la țară*, București, 1927.

Stănculescu Florea, A. Gheorghiu, P. Petrescu și P. Stahl, *Arhitectura populară românească. Regiunea Hunedoara* București, 1956.

Stănculescu Florea, A. Gheorghiu, P. Petrescu și P. Stahl, *Arhitectura populară românească. Dobrogea*, București, 1957.

Stănculescu Florea, A. Gheorghiu, P. Stahl și P. Petrescu, *Arhitectura populară românească. Regiunea Ploiești*, București, 1957.

Stănescu Heinz, *Monumente musulmane civile și religioase din orașul Brăila*, în « Studii și Cercetări din Istoria Artei », nr. 1-2, 1956.

Voinescu I., *Monumente de artă țărănească din România*, București, 1921.

Lucrări în manuscris:

Petrescu Paul, *Arhitectura țărănească din bazinul superior al Argeșului*, I.C.S.O.R., 1952.

Împreună cu Paul Petrescu, am alcătuit o serie de studii de arhitectură țărănească, din Țara Hașegului, ținutul Pădurenilor, Valea Jiului romînesc (aflate în arhiva I.C.S.O.R., Vilcea (aflată în arhiva C.S.A.C.) și în care se găsesc o altă serie de informații asupra caselor țărănești cu etaj.

¹) Pe lângă datele culese personal, am folosit informații primite de la Paul Petrescu pentru Gorj, centrul Olteniei și Vrancea.

identic cu planurile vechi obișnuite din satele românești. În fața casei se întinde prispa, mărginită de stâlpii ce susțin acoperișul și de o balustradă de lemn. Intrarea



Fig. 1. — Casă veche cu foișor din Chiojd (valea Bîscei).



Fig. 2. — Casă veche cu foișor din Brănești (valea Ialomiței).

în încăperile etajului se face printr-o scară așezată de obicei paralel cu foișorul și lipită de el. În partea din stînga a casei, în fața intrării în tindă, este situat foișorul;

această așezare disimetrică, spre stînga, este legată de așezarea intrării și tindei la stînga, obișnuită caselor românești vechi. Foișorul iese în afară față de planul casei cel mai ades cu 1,50—2,00 m, și este situat la același nivel cu prispa, fiind și el măr-



Fig. 3. — Casă veche cu foișor din Vilcea.

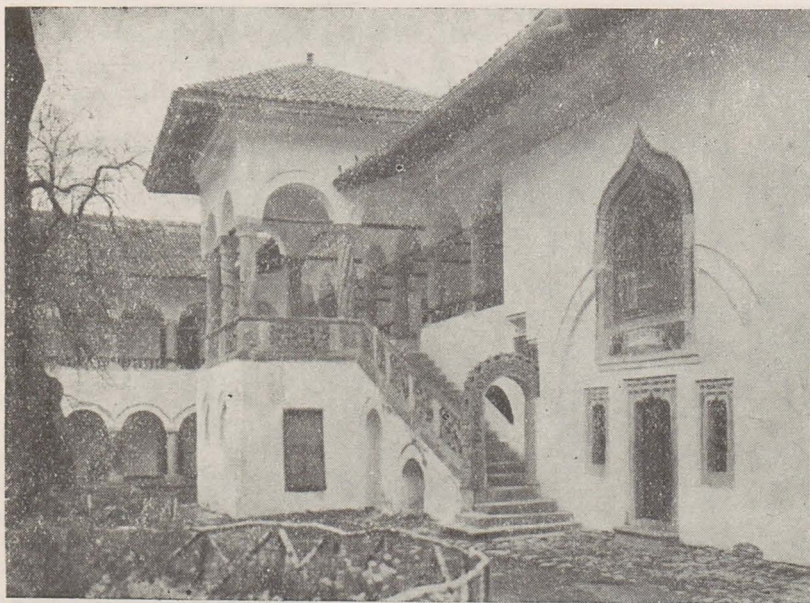


Fig. 4. — Foișor la mănăstirea Hurez.

ginit de stîlpi și balustradă. El este folosit în mod variat; vara, oamenii dorm aci pe scoarțe așternute pe podea sau pe băncile lipite de balustradă; aci se țin provizoriu bucatele; locul este potrivit pentru odihnă și pentru supraveghierea gospo-

dăriei; tot aci, țărăncile țeș vara la război. Prin urmare, foișorul este un spațiu util construcției. Printr-o ușă de șipci încrucișate de obicei în unghi drept (« ostrețe »



Fig. 5. — *Casă veche cu foișor din Pucioasa (valea Ialomiței).*

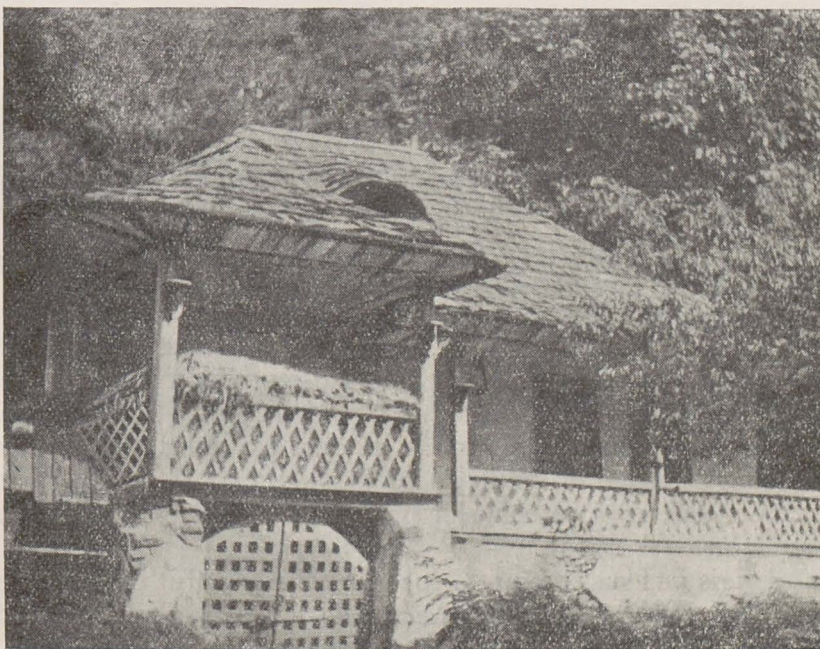


Fig. 6. — *Casă cu foișor din Piatra Neamț.*

sau « gratii ») se intră în spațiul de sub foișor, numit gîrlici, care se întinde uneori și sub toată prispa etajului. Din gîrlici, în care se păstrează uneltele, se trece în piv-

niță printr-o ușă așezată în dreptul primei uși de șipci și sub zidul din față al încăperilor etajului. Această de a doua ușă este masivă și închide pivnița aflată sub casă, luminată uneori de mici ferestre situate în pereții laterali. Aci se țin bucatele, mai ales fructele sau preparatele din fructe (țuică, vin). Zidul gros al parterului, construit din piatră și cărămidă, deosebit de pereții de lemn ai etajului, apără bine bucatele de frigul iernii. Casa are un acoperiș în patru ape învelit cu șifă. Deasupra foișorului, acoperișul capătă în plus trei ape mici, una din ele întinzându-se uneori peste scara de acces la etaj, lipită de foișor. Întreaga construcție este remarcabilă



Fig. 7. — Casă cu foișor din Huși (colecția Muzeului de Artă Populară).

prin proporțiile ei. Calitățile utile sînt de asemenea importante, datorită adăpostului pe care îl oferă gospodarului de la deal sau munte și produselor lui. Decorul apare mai ales pe stîlpii prispei, balustradă și grinzile tavanului foișorului, în forma creștăturilor obișnuite românești. Ambele rînduri ale casei sînt tencuite și apoi zugrăvite în alb. Datorită înălțimii ei, proporțiilor, contrastului de culoare cu verdele vegetației din jur și cu cenușiul șindrilei, casa, vizibilă de departe în zilele cu soare, strălucește și atrage.

Tipul descris mai sus, pe care îl socotim cel mai reușit dintre casele țărănești vechi cu foișor, nu este însă singurul. Alături de el apar și alte tipuri vechi. Astfel, etajul poate fi compus din trei încăperi (tindă centrală, odaie de locuit și odaie frumoasă). De data aceasta, foișorul și intrarea, deși sînt situate tot disimetric, spre stînga, nu mai sînt situate chiar la extrema stîngă a casei. La tipurile dinspre sfîrșitul secolului trecut, cînd odaia de locuit devine egală cu odaia frumoasă și intrarea în tindă este așezată la mijlocul fațadei, foișorul se așază simetric, la mijlocul fațadei. Variațiile datorite schimbărilor în planul etajului pot lua și alte forme; astfel,

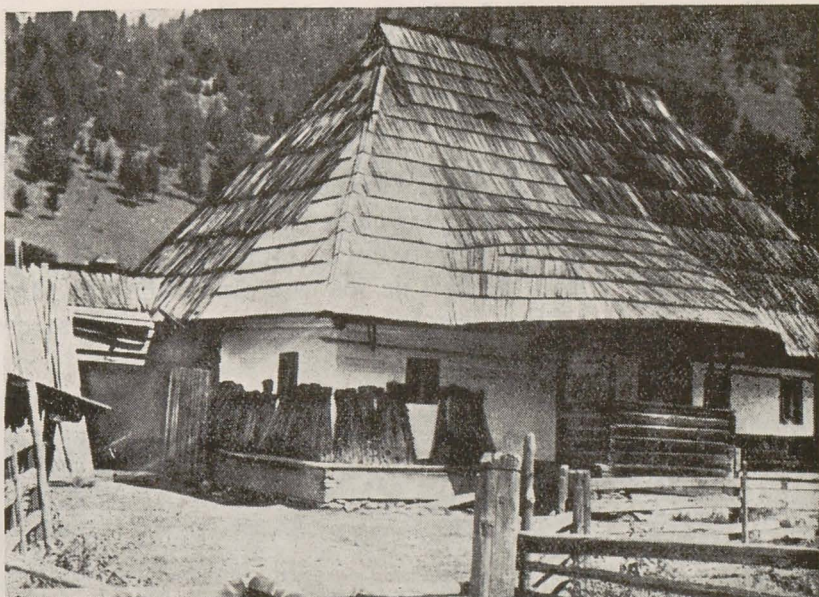


Fig. 8. — Casă cu foișor din nordul Moldovei.



Fig. 9. — Casă veche cu foișor din Audia (valea Bistriței).

uneori prispa dispare, și rămîne la fațadă numai foișorul, cu scara alături de el, sau cu scara cuprinsă chiar în planul lui. Acest tip, ca și acel la care scara de acces la etaj se cuprinde în perimetrul prispei, fiind apărată de un zid exterior, amintește arhitectura tipului următor, înrudit cu cula, și oferă posibilități superioare de apărare și izolare. Etajul compus din cinci încăperi (tindă centrală cu cîte două încăperi de fiecare parte), rar întîlnit la țărani, este asemănător cu etajul obișnuit caselor boierești de țară cu foișor, și uneori chiar celor orașenești.

O altă variantă importantă pentru lumea țărănească, este mai puțin înaltă decît tipurile de care am vorbit. Rîndul de jos este săpat adînc în pămînt, rîndul de sus fiind astfel la mică înălțime de sol (1—1,50 m), astfel încît casa este aproape



Fig. 10. — Casă cu foișor din Babadag.

jumătate îngropată în pămînt. Podeaua foișorului trebuie să fie destul de înaltă, pentru a permite să se așeze dedesubt ușa pivniței, și devine astfel mai înaltă ca prispa cu aproximativ 1 metru (fig. 5).

O dată cu trecerea vremii și cu schimbarea formelor de viață socială, casele cu foișor își schimbă înfățișarea. Mai întîi dispar o serie de case vechi (cele cu plan asimetric, compus din două încăperi, cu foișorul lateral). Casele noi au etajul mai adesea compus din trei încăperi (tindă centrală cu două odăi laterale), una din odăi ocupînd uneori spațiul de prisă din fața ei. Foișorul se așază în aceste cazuri numai la mijlocul fațadei. Schimbările sînt importante și în ce privește aspectul construcției. Rîndul de jos este acum mai totdeauna un parter, iar ușa pivniței este așezată mai rar sub foișor și mai des alături, în peretele din față al casei. În planul foișorului este situată scara de acces la etaj. Acoperișul foișorului are două ape, iar pe frontonul lui apar elemente decorative traforate. De altfel, întregul decor al casei se schimbă, creștăturile fiind înlocuite prin traforuri. Pe pereți apare decorul cu reliefuluri de tencuială, în forme variate. În general, decorul nou este inferior celui vechi (fig. 11 și 12).

Răspîndirea casei cu foișor este mare. Cunoscută ca un tip obișnuit în zone restrînse din Oltenia și Muntenia, explicat ca rezultînd din relieful variat și accidentat al dealurilor și munților față de care casa cu foișor și în general casele cu

două rînduri ar constitui o replică, el este în fapt mult mai important, datorită întinderii, frecvenței și utilității lui. Casa cu foișor de care ne-am ocupat se întâlnește aproape în întreaga Oltenie (cu excepția părții de sud-est) în forme deosebite însă, foișorul micșorîndu-se și înălțimea casei scăzînd cu cît ne coborîm spre Dunăre. Punctul în care apare cu frecvență maximă și în formele cele mai interesante se găsește în Vîlcea. Trecînd Oltul în Muntenia, el se întinde neîntrerupt de-a lungul regiunii de munte și deal, fără să coboare însă în cîmpie. În vestul Munteniei este mult mai rar ca în Vîlcea, fiind concurat de tipul înrudit cu cula. El reapare puternic

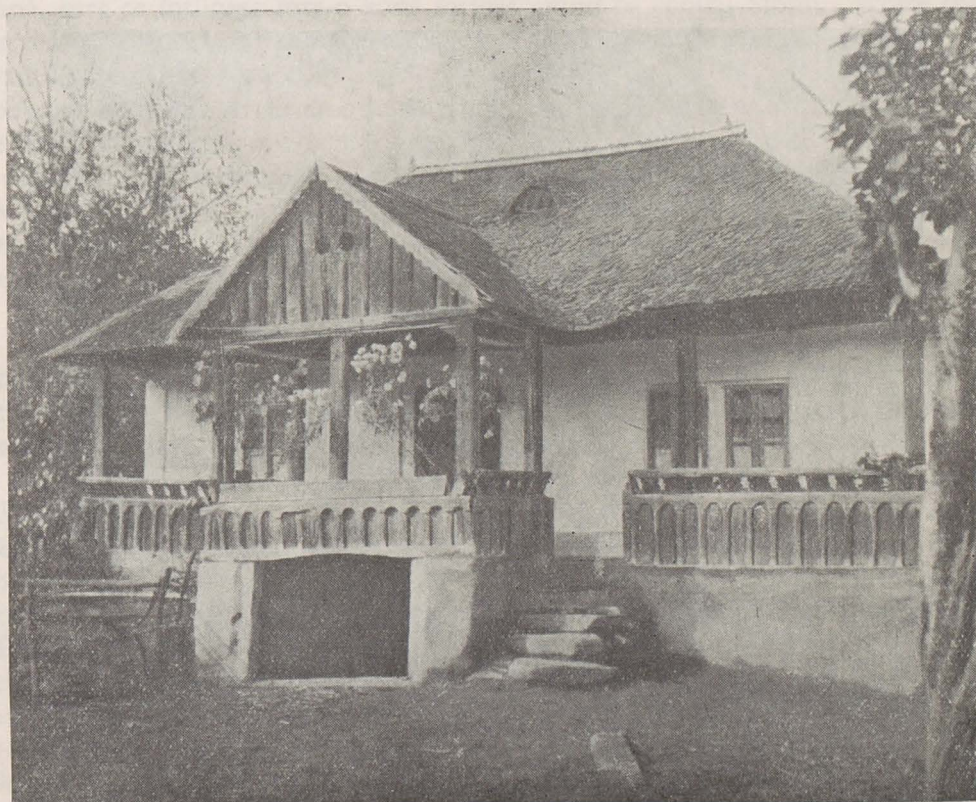


Fig. 11. — Casă din Draja (valea Drajei), construită la începutul acestui secol.

dincolo de Dîmbovița și domină în multe din satele din jumătatea nordică a Munteniei, pînă în apropierea apei Rîmnicului, unde se întâlnește cu tipurile joase, obișnuite moldovenești, care de aci încolo sînt dominante. Locuința cu foișor apare sporadic și în Moldova, tot în partea de deal și munte, pînă în nordul Sucevei, prin satele din jurul Cîmpulungului. Însă în aceste din urmă locuri pivnița uneori dispare¹ (fig. 6,7,8 și 9).

Cum se explică această întindere? Credem că prin funcția pe care casa cu foișor o îndeplinește, ea fiind locuința ideală a podgoreanului, ce cuprinde și adăpostul cel mai potrivit pentru produsele lui (fructe și derivate din fructe), și în același timp cel mai ușor de supravegheat. Faptul că această locuință se întinde tocmai în locurile unde pomicultura și viticultura sînt ocupații de mare impor-

¹ Amintim și casele armenesti cu foișor din Suceava și Botoșani, a căror înfrîurire asupra arhitecturii țărănești este o problemă plină de interes care urmează să fie lămurită,

tanță, dovedește aceste lucru. Lipsa pivniței la casele cu foișor din nordul Moldovei este semnificativă, întrucît aci nu mai există aceeași abundență de fructe ca în sudul țării și dispare prin urmare și necesitatea de a avea pivniță încăpătoare. Legătura dintre acest tip de casă și mediul natural deluros ori muntos este prin urmare, nu directă, ci indirectă, prin intermediul ocupațiilor economice.

Deși există asemănări de planuri și decor cu casele obișnuite țărănești românești din întreaga țară, foișorul și etajul reprezintă elemente deosebitoare și ridică

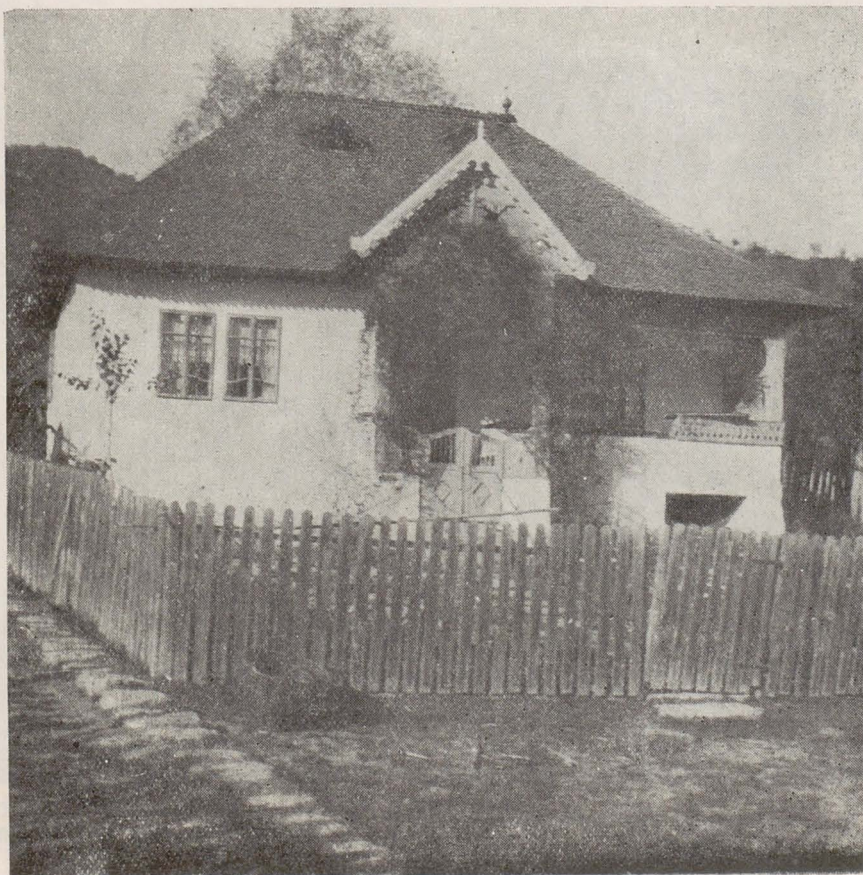


Fig. 12. — Casă nouă cu foișor din Chiojd (valea Bîscei Chiojdului).

problema originii tipului. Pentru a o înțelege, cercetarea nu se poate opri la monumentele țărănești și nici numai la monumentele de acest gen din țara noastră. Primul lucru care se observă este că tocmai în zona caselor țărănești cu foișor există monumente cu foișor aparținînd altor categorii sociale: case boierești de oraș și mai ales de țară și locuințe mănăstirești. Iată cîteva mănăstiri vechi: Hurez, Mamul, Sărăcinești, Arnota, Fedeleșoiu, Sinaia, Plumbuita. Casa cu foișor apare și în Balcani, dar acolo constituie doar o manifestare timidă a sentimentului de liniște și bunăstare pe care o dovedește foișorul în forma lui romînească, devreme ce foișorul este de obicei închis și așezat la o înălțime mare ca și odăile de locuit ale casei de altfel, așa cum întîlnim exemplare rare și la noi în țară. El se poate lega de case de țară bizantine ca acelea din regiunile Asiei Mici și Galipoli.

Legătura caselor țărănești cu cele boierești și mănăstirești pe de o parte și cu arhitectura din sudul Dunării pe de altă parte, este evidentă. În stadiul în care se află astăzi cercetările, nu se pot preciza încă o serie de fapte. În ce fel a venit acest tip la noi? În ce epocă? Cine l-a primit mai întâi? Țăranii, boierii sau călugării? Când s-a format tipul romînesc? În orice caz legăturile au putut fi timpurii, aceasta datorită celor aproape o mie de ani de vecinătate cu lumea bizantină și apoi cu lumea turcească moștenitoare a celei bizantine.

Înainte de încheierea acestei probleme, amintim o altă a cărei rezolvare nu o avem încă. În Transilvania, sînt cunoscute foișoarele caselor germane de origine renană, care se întîlnesc într-o zonă întinsă avînd ca centru Sibiul. Aceste foișoare apar și la case romînești din aceeași zonă. Însă în afară de acest fel de foișor, apare un altul, asemănător cu cel din sudul Carpaților, la locuințe țărănești romînești, la biserici de lemn, și în stampe înfățișînd ansambluri mănăstirești, astăzi dispărute. Este probabil să fie vorba tot de o înrîurire primită din lumea balcanică, legată de activitatea mănăstirească a călugărilor veniți din regiunile sîrbești în veacul al XIV-lea, întemeietori la Prislop și aiurea de viață mănăstirească organizată și ctitori de edificii ce n-au fost încă studiate. Care va fi fost legătura acestora cu monumentele muntene și oltene? Iată altă întrebare a cărei dezlegare rămîne pentru viitor.

Locuința țărănească asemănătoare celei boierești prezintă la rîndul ei probleme tot atît de interesante. Descriem forma veche, cea mai bine închegată și mai frecventă, dominantă în zona Argeșului și Muscelului, unde această arhitectură își are centrul (așa cum casa cu foișor își avea centrul în Vilcea).

Casa are două nivele. Etajul cuprinde două încăperi, cu dimensiuni de obicei egale, cu intrări separate și nelegate în interior între ele. Pentru a trece dintr-o încăpere într-alta, trebuie să treci pe prispă. Ele sînt folosite ca odaie de locuit și odaie curată. Ușile se așază apropiate, spre centrul prispei. Către margini stau ferestrele, câte două de fiecare încăpere; în peretele lateral apare încă o fereastră de fiecare încăpere, sau cîte două cînd încăperile sînt adînci. Planul este caracteristic unei anumite zone a țării noastre, ce cuprinde nordul Olteniei, al Munteniei, Hunedoara, și parte din munții Apuseni. El apare cu cea mai mare frecvență în Țara Hațegului, zona Argeșului și Muscelului și în Gorj. Prispă este mărginită de stîlpi de lemn ce susțin acoperișul și de o balustradă de lemn ori de zid. Etajul este construit cel mai ades din birne de lemn, tencuite. Tavanul prispei este și el tencuit, element caracteristic acestui tip de casă. Parterul cuprinde scara interioară de acces la încăperile etajului, aflată în dreptul prispei și apărută de un zid și o ușă puternică. Sub prispă se întinde gîrliciul, în care se intră printr-o ușă de șipci întretăiate de obicei în unghi drept, care lasă să pătrundă aerul și lumina. Din gîrlici se trece printr-o a două ușă, masivă, închisă cu lacăte, în pivnița ce se întinde sub încăperile etajului. Pivnița este luminată de geamuri înguste, care deseori au o formă specială, alungită, subțire, îngustă spre interior și lățindu-se spre afară, întru totul asemănătoare cu trăgătorile instalate în zidurile cetăților și culelor boierești. Parterul este construit din piatră și cărămidă, de multe ori în rînduri alternate, care amintesc vechea arhitectură romînească civilă și religioasă a monumentelor boierești și domnești, la rîndul ei folosind încă mai vechi procedee balcanice și bizantine. Întreaga compunere a locuinței arată dorința locatarilor de a se apăra și a se izola împreună cu averea lor. Acoperișul este înalt, în patru ape, învelit cu șindrilă, mărginit la capete cu bolduri sau bășici de metal, lemn, ceramică. Casa este zugrăvită în alb. Decorul constă în creștăturile făcute pe lemnul stîlpilor prispei și în reliefurile de tencuială aplicată pe pereții laterali și la fațadă pe balustradă (fig. 15, 16, 17 și 18).

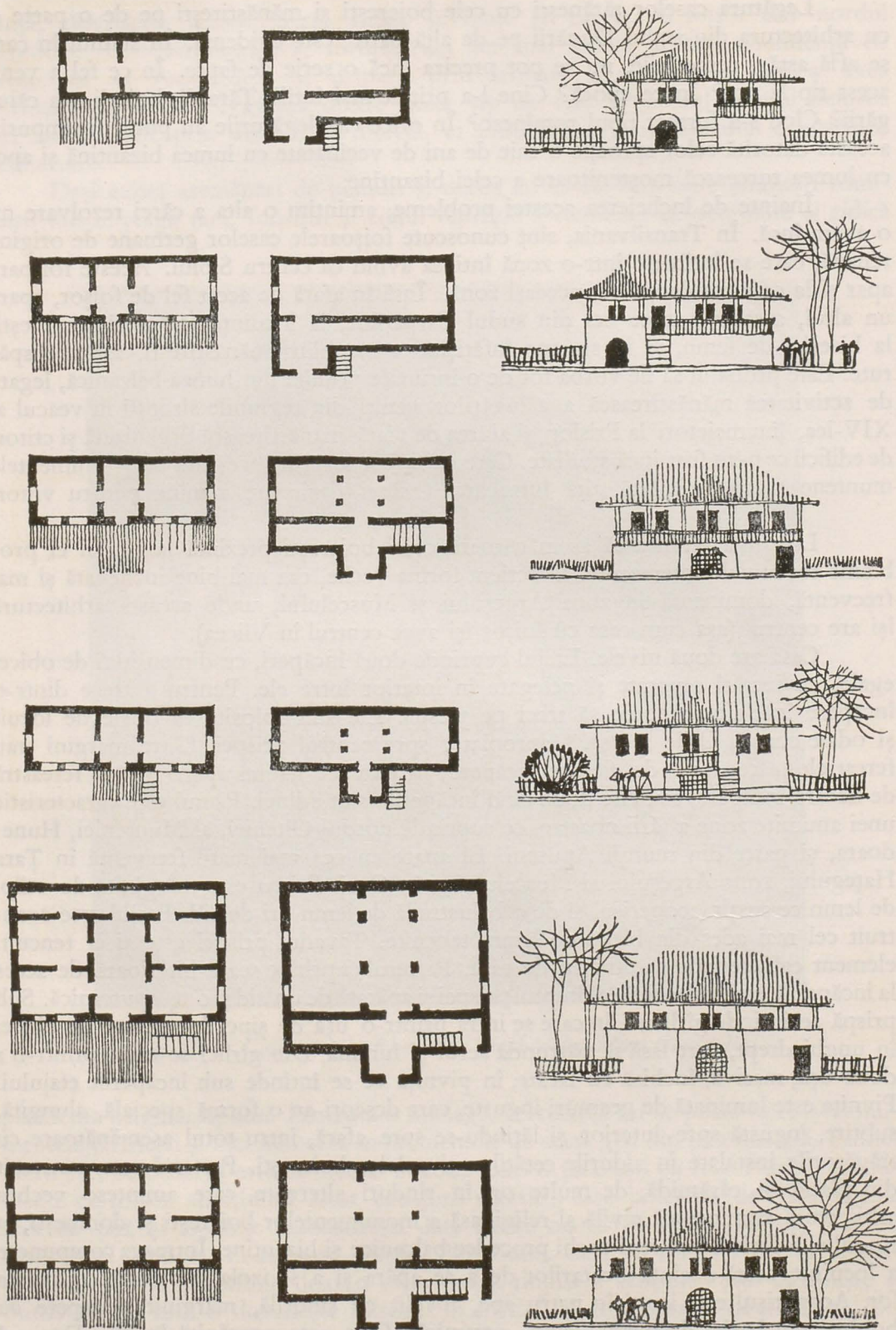


Fig. 13. — Tipuri vechi de case cu foișor (planul etajului, planul parterului și fațada). Ultimele două sînt boierești.

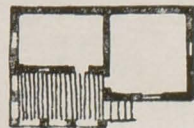
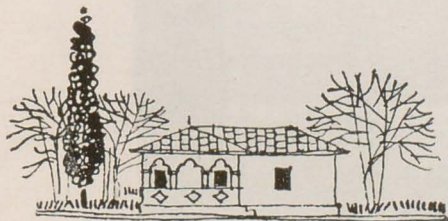
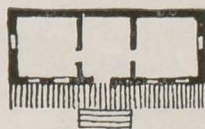
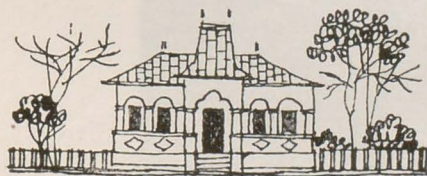
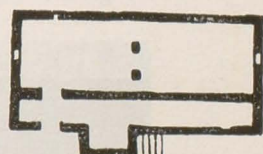
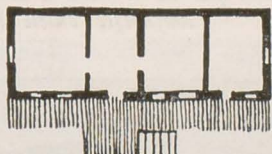
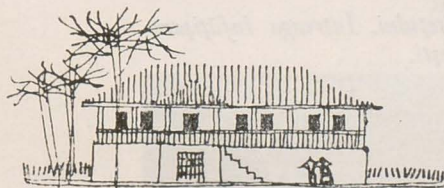
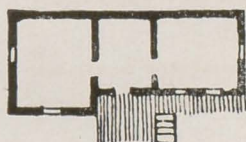
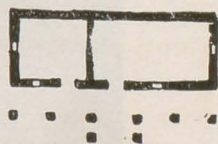
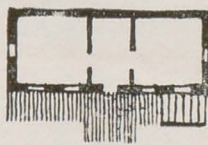
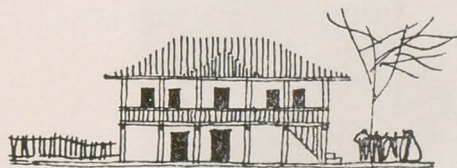
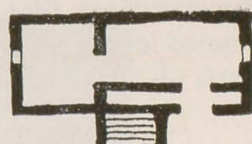
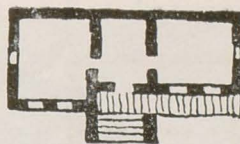
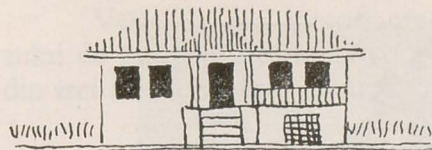


Fig. 14. — Tipuri noi de case cu foișor (fațada, planul etajului și planul parterului). Toate tipurile sînt țărănești.



Fig. 15. — Casă din partea de nord a văii Oltețului. Întreaga înfățișare amintește culele boierești.



Fig. 16. — Casă din partea de nord a văii Oltețului. Ca și locuința precedentă, amintește culele boierești.

Variațiile mai importante ale planului se datoresc mai întâi sporirii numărului de încăperi ale etajului. Ca frecvență, primului plan îi succede planul compus din trei încăperi (tindă centrală, odaie de locuit și odaie curată). La casele de țărani



Fig. 17. — Casă din Curtișoara (depresiunea Tîrgu Jiului), construită în întregime din lemn.



Fig. 18. — Casă din Vlădești (valea Bratiei).

înstăriți, uneori, și la casele boierești, mai des, apare planul compus din cinci încăperi (tindă centrală cu cîte două odăi de fiecare parte). La planurile dezvoltate, în pivniță, pe lîngă stîlpi masivi de stejar care susțin podelele etajului, pot apare

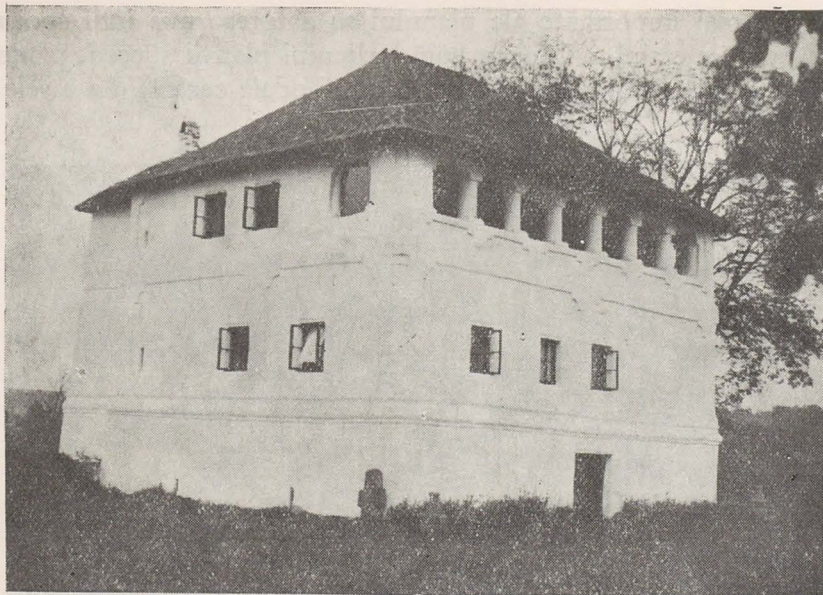


Fig. 19. — *Cula Duca din Măldărești.*

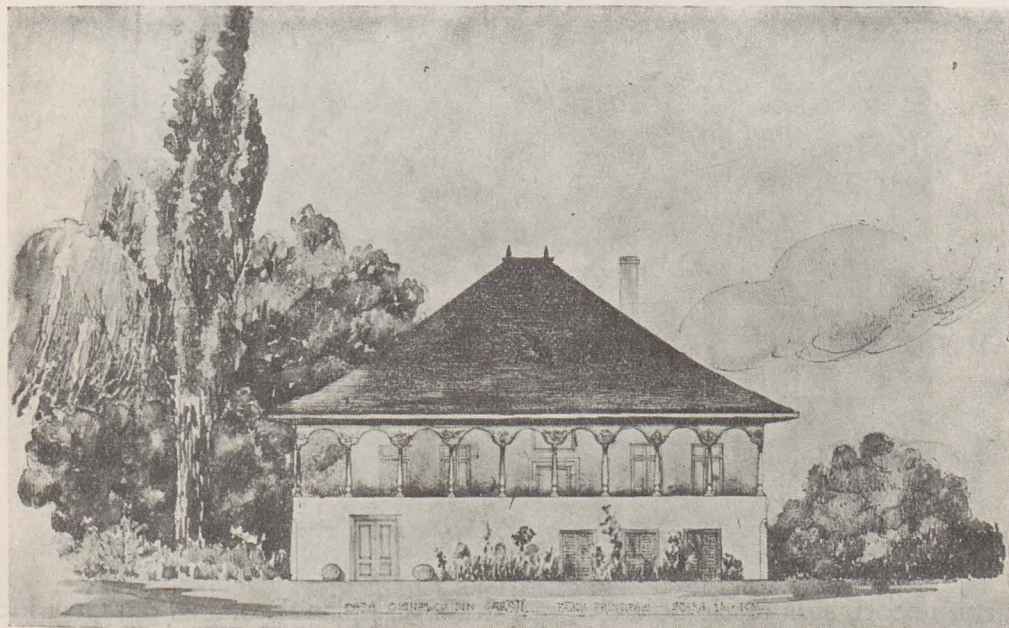


Fig. 20. — *Casa Olănescu din Găești (colecția Muzeului de Artă Populară).*



Fig. 21. — Casă boierească din Tîrgoviște, construită probabil în 1816.

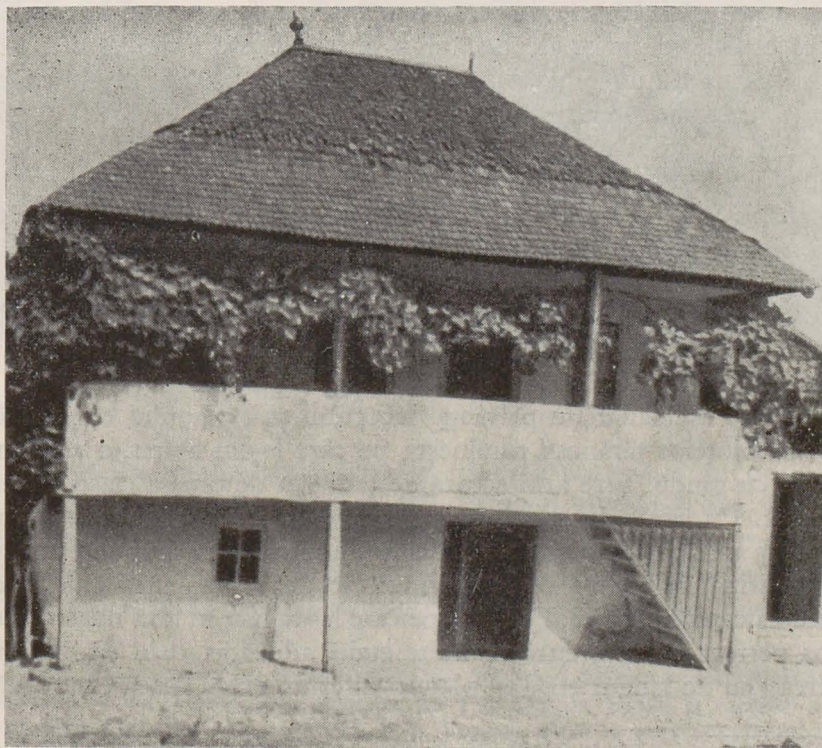


Fig. 22. — Casă nouă din Brănești (valea Ialomiței); zidul de apărare al parterului lipsește.

bolți zidite, așezate sub zidurile etajului. La casele noi, pivnița este înlocuită prin încăperi locuite, ce cuprind de obicei o bucătărie.

Pe măsură ce ne depărtăm de zona Muscelului și Argeșului și ne îndreptăm spre răsărit, și în același timp pe măsură ce este vorba de construcții mai noi, zidul parterului ce mărginea gârliciul și apăra scara de acces la etaj tinde să dispară. Faptul se explică în primul caz prin depărtarea de punctul central de formare al acestui tip de casă și în al doilea caz prin schimbarea împrejurărilor de viață socială, în trecut nesigure, care impuneau apărarea scării de acces la etaj, necesitate dispărută astăzi.

O situație aparte se întâlnește în nordul Olteniei, în zonele vecine ale Vilcii și mai ales ale Gorjului. Aci există, probabil din foarte vechi timpuri, o tehnică tradițională bine pusă la punct, de construcții din lemn. În contact cu arhitectura cu etaj, meșterii țărani au ridicat întreaga locuință din lemn, parter și etaj, deosebindu-se astfel de formele pe care acest tip le are în alte zone unde parterul este zidit. Casele din Gorj mai ales sînt făcute din bîrne puternice, încheiate la colțuri, așezate orizontal, rămase deseori netencuite. Planul rămîne însă același, sus încăperile de locuit și jos pivnița. De data aceasta, zidul parterului situat sub marginea exterioară a prispei, ce apără scara etajului, lipsește deseori. O altă particularitate a acestei case gorjene este așezarea scării într-un mod special, paralel cu unul din zidurile laterale, astfel încît urci venind din spatele casei (fig. 17).

Casa țărănească înrudită cu cula se întinde pe o zonă importantă. Ea se găsește în Oltenia, în părțile de munte și deal. În Muntenia o găsim în întreaga zonă de munte și deal, dar nu cu aceeași importanță peste tot. Locul în care domină și are formele cele mai interesante sînt zonele Argeșului și Muscelului. Spre est ea pierde zidul de apărare al scării la etaj, zid ce nu mai apare ca fenomen de masă decît tocmai în părțile Bîscei Chiojdului și ale Buzăului. Spre deosebire de casa cu foișor, tipul de față nu trece apa Rîmnicului (din cele ce cunoaștem). Aria întinsă pe care există totuși, necesită o explicație a motivului care a îndemnat pe săteni să îl adopte. Din nou constatăm că este vorba de o casă ce satisface deplin necesitățile podgoreanului; acesta are nevoie de o pivniță încăpătoare, pe care să o poată supraveghea ușor, în care să adăpostească fructele ori preparatele din fructe. De data aceasta însă, apare încă un element care îndeamnă pe țaran să o construiască; ea oferă o posibilitate de apărare a vieții omenești. Fără a avea nici înălțimea, nici grosimea zidurilor, nici posibilitățile de apărare ale culelor boierești, casa țărănească de care ne ocupăm are totuși un caracter evident de întărire, inexistent la locuințele joase, obișnuite românești¹.

Deși există asemănări în privința decorului și a planului etajului între acest tip și restul locuințelor țărănești românești, pe care le-am arătat, o altă serie de elemente ne duc cu gîndul spre arhitectura de țară sau de oraș a clasei boierești. Este vorba de culă. Cu aceasta, asemănările se datoresc caracterului de întărire, scării de acces la etaj apărute, tehnicii de construire a zidului, formei ferestrelor pivniței. Culele românești, înrudite cu cele balcanice, se deosebesc prin galeria de la etaj, care la culele balcanice lipsește. Formele pe care le-au luat în țara noastră sînt variate: de la forma perfect pătrată, cu mai multe etaje, adevărat turn de apărare, pînă la casele boierești cu un singur etaj, cu planuri diferite, există o serie întreagă de trepte

¹ «Exprimînd condițiile de viață ale orînduirii feudale, aceste tipuri de casă au un element ce reprezintă tendința de fortificare a locuinței omenești» (Paul Petrescu, *Arhitectura țărănească din bazinul superior al Argeșului*, lucrare în manuscris aflată la I.C.S.O.R., 1952).

intermediare care merg pînă la casa întărită țărănească ¹. Prezența culelor și a edificiilor boierești derivate din ele, în aceleași zone cu locuințele țărănești asemănătoare, este semnificativă; nu credem că cele țărănești pot fi considerate punct de pornire al unei evoluții care a dus la trepte superioare folosite de boieri. Lipsa din Moldova a casei țărănești înrudite cu cula, credem că se datorește lipsei monumentelor boierești de acel tip (Situția este diferită de a caselor cu foișor, pentru care



Fig. 23. — Casă nouă din Valea Cățiașului (în nordul Buzăului).

și case boierești, și locuințe mănăstirești, și case armenesti au putut servi drept model). Legate de aceste tipuri, uneori într-o totu asemănătoare, sînt casele aflate în vechile capitale ale Munteniei, Argeșul, Cîmpulungul și mai puțin Tîrgoviștea. În primele două, orașul era în trecut compus în bună parte din case cu etaj de tipul descris. Pînă astăzi încă, exemplarele întîlnite sînt numeroase. Aceasta ne duce cu

¹ Nicolae Iorga, vorbind de prezența acestei case (pe care o numește mediteraniană) în zona Argeșului și Muscelului, spune: «On aura donc sur ce territoire, qui a vu éclore et grandir la « seigneurie de tout le pays roumain » qu'on appelle ordinairement: principauté de Valachie, donc en terre de princes, de guerriers, de nobles, toujours aux auguets, et par conséquent sous l'influence de leurs grandes et belles bâtisses, des maisons en briques, ou même en mélange de briques et de bois, qui ont deux étages » (*L'Art populaire en Roumanie*, Paris, 1923).

gîndul spre trecut, cînd probabil, boieri și tîrgoveți, aveau casele obișnuite cu această înfățișare, și încă mai înainte, spre casele domnești din Argeș, avînd și

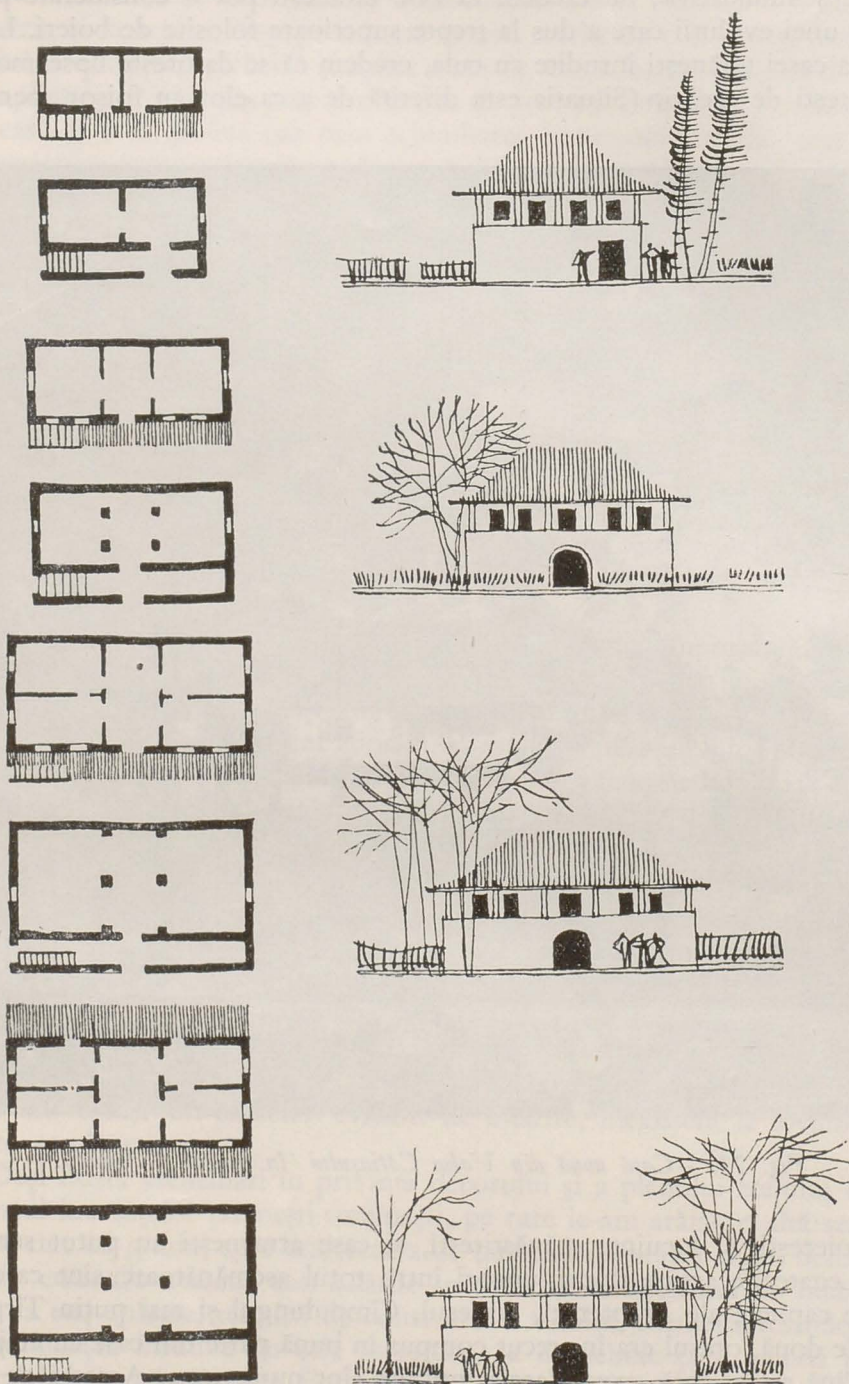


Fig. 24. — Tipuri vechi de case întărite. Ultimele două sînt boierești.

ele probabil elemente asemănătoare cu casele rămase astăzi, și constituind prototipul unei serii întregi de monumente ce s-au răspîndit ulterior pe o atît de întinsă suprafață.

În sfârșit, tipurile de care ne ocupăm acum îmbracă două forme, ambele legate de lumea balcanică. Primul este o casă cu cerdac, avînd elemente de asemănare dar și de deosebire față de casele românești cu foișor descrise mai sus

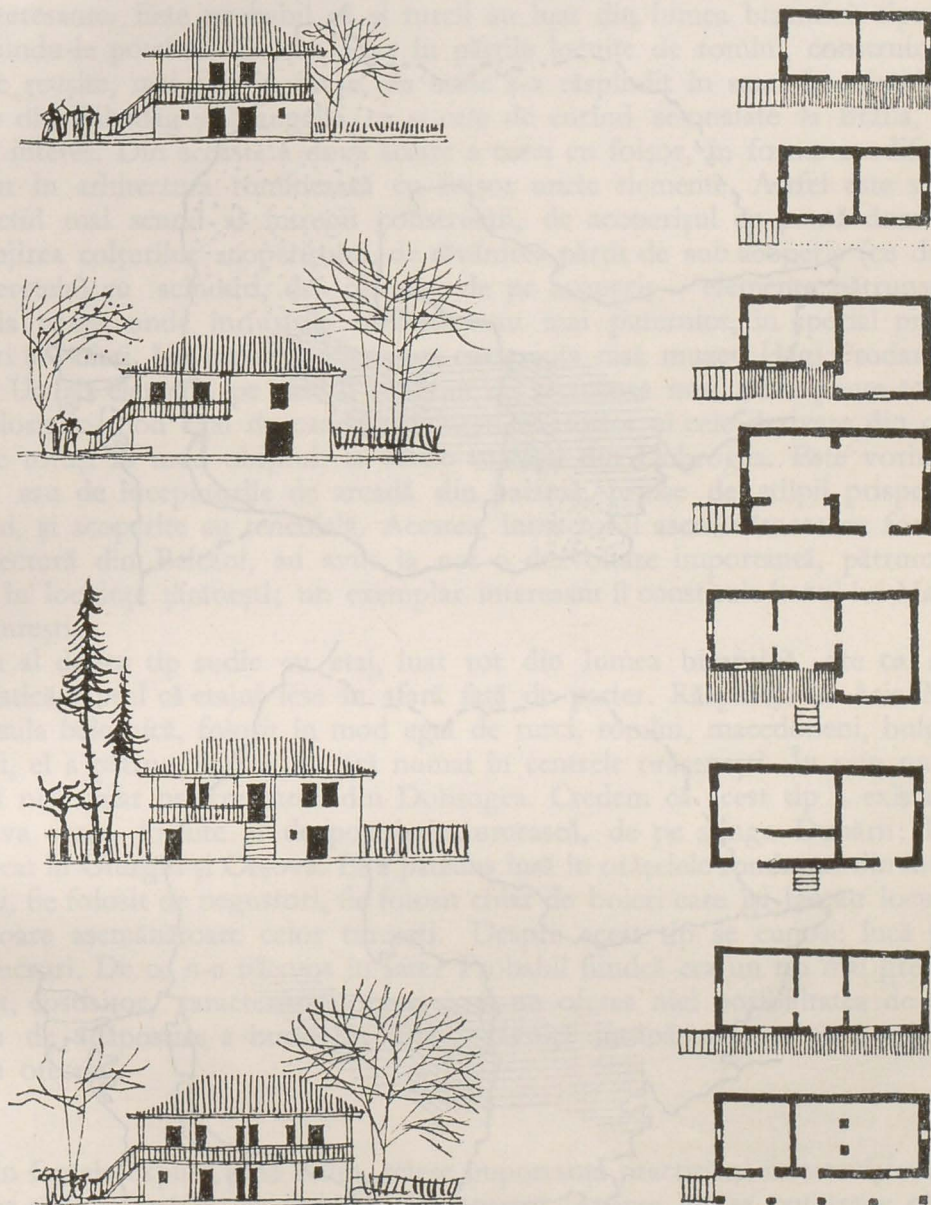


Fig. 25. — Tipuri noi, țărănești, derivate din casele întărite.

Etajul se compune obișnuit dintr-o tindă centrală și două odăi alăturate. În pereții odăilor se află cuprinse mici dulapuri, nișe, asemănătoare cu cele întîlnite în casele turcești din Asia Mică și din Balcani. Tînda este retrasă față de celelalte două odăi și în dreptul ei se află situat un foișor de formă pătrată, de obicei lipsit de balustradă. Parterul este fie o pivniță, fie locuință. Partea de jos a foișorului, care la casele românești era compusă dintr-un zid ce închidea girliciul, aci lipsește.

Cerdacul se sprijină pe doi stâlpi de lemn sau pe ziduri ce închid numai părțile laterale. Întreaga înfățișare a casei are o linie scundă, datorită acoperișului jos în patru ape al casei, învelit cu olane și acoperișului încă mai scund în trei ape al foișor-

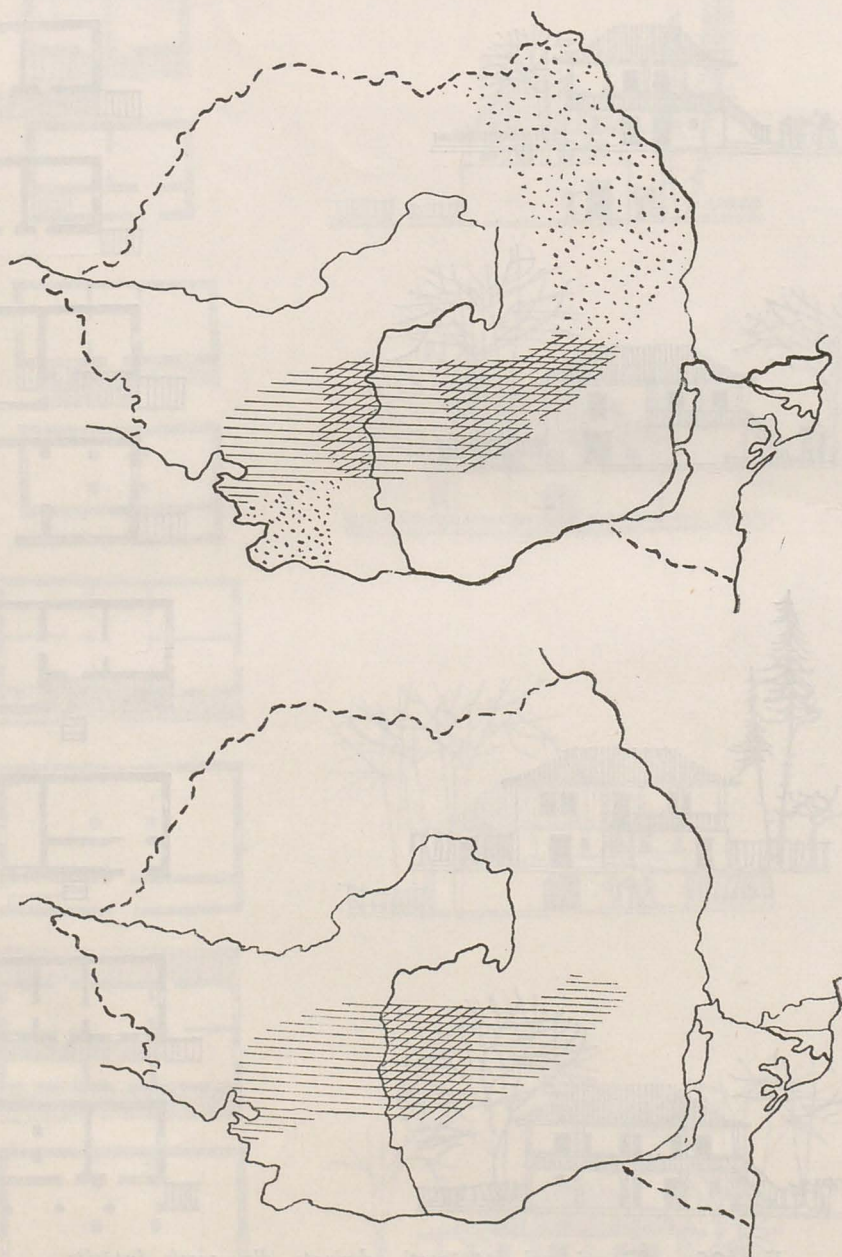


Fig. 26. — Răspândirea casei românești cu foișor (sus) și a casei întărite (jos). Părțile hașurate dublu reprezintă regiuni unde tipul apare frecvent; cele hașurate simplu, regiuni unde apare mai rar; părțile punctate, regiuni în care apare sporadic.

rului. Acest tip, folosit mai ales de turci, se întâlnește în întreagă Dobrogea, atât la sate cât și la orașe, unde însă este deseori compus din cinci încăperi. Tot în orașe, la exemplarele mai importante ale acestui tip, apare un alt element carac-

teristic, anume tăvănirea cu scînduri a părții de desubtul acoperișului, în porțiunea ce depășește zidul casei. Întregul acoperiș are o formă rotunjită, care la colțuri evită unghiul drept, formînd deseori un arc de cerc (fig. 10).

Elementele descrise pînă aci nu sînt caracteristice numai pentru populația turcească din țara noastră, ci și pentru cea din Turcia, unde se întîlnesc exemple interesante. Este probabil că și turcii au luat din lumea bizantină tipul cu foisor, fiindu-le potrivit. Ei l-au adus în părțile locuite de romîni, construindu-l în forme reușite, mai ales în orașe, de unde s-a răspîndit în sate. Locuințele de acest tip din Babadag și Mangalia, ca și cele de curînd semnalate la Brăila, sînt pline de interes. Din această a doua sosire a casei cu foisor, în forme modificate, au trecut în arhitectura romînească cu foisor unele elemente. Astfel este vorba de aspectul mai scund al întregii construcții, de acoperișul cu pantă domoală, de rotunjirea colțurilor acoperișului, de tăvănirea părții de sub acoperiș (ce depășește peretele) cu scînduri, de olanele de pe acoperiș — elemente pătrunse în special la orașe, unde înrîmurile turcești erau mai puternice, în special printre negustori și boieri. Un exemplu tipic este cunoscuta casă muzeu Hagi Prodan din Ploiești. Un alt element, pe care îl socotim de asemenea nou, adus poate tot de turci, folosit în mod egal de casele romînești cu foisor și cele derivate din culă, nu apare totuși în mod obișnuit la casele turcești din Dobrogea. Este vorba de arcadele sau de începuturile de arcadă din paiantă, prinse de stîlpii prispei și foisorului, și acoperite cu tencuială. Acestea, întru totul asemănătoare cu formele de arhitectură din Balcani, au avut la noi o dezvoltare importantă, pătrunzînd chiar și în locuințe țărănești; un exemplar interesant îl constituie hanul lui Manuc din București.

Un al doilea tip sudic cu etaj, luat tot din lumea bizantină, are ca notă caracteristică faptul că etajul iese în afară față de parter. Răspîndit în Asia Mică și Peninsula balcanică, folosit în mod egal de turci, romîni, macedoneni, bulgari, iugoslavi, el a pătruns la noi în țară numai în centrele orașenești. În sate nu s-a răspîndit nici chiar printre turcii din Dobrogea. Credem că acest tip a existat în cele cîteva orașe, locuite și de populație turcească, de pe stînga Dunării; l-am indentificat în Giurgiu și Orșova. El a pătruns însă în orașelele romînești din interiorul țării, fie folosit de negustori, fie folosit chiar de boieri care își făceau locuințe și interioare asemănătoare celor turcești. Despre acest tip se cunosc încă prea puține lucruri. De ce n-a pătruns în sate? Probabil fiindcă era un tip mai greu de construit, costisitor, caracteristic orașului, și nu oferea nici posibilitatea de apărare sau de adăpostire a bucatelor într-o pivniță încăpătoare, pe care celelalte tipuri le ofereau.



Din faptele expuse pînă acum, reiese importanța practică și interesul teoretic al caselor țărănești sudice cu etaj din țara noastră. Asupra lor se pot trage cîteva concluzii. Astfel, în primul rînd, că ele, deși primite probabil din lumea balcanică, au căpătat forme caracteristice romînești, dînd naștere unor monumente pline de interes. Interesul se datorește frumuseții lor și mai ales modului eficace în care au servit pe cei ce le-au folosit. Acest fapt constituie de altfel explicația principală a marii lor răspîndiri. Problema folosirii comune de către țărani și alte categorii sociale a unor forme de arhitectură, altă problemă interesantă, a dat posibilitate să apară o zonă unitară, în care satele și orașul apropiat, cu boierii și tîrgoveții lui, folosesc aceleași locuințe (așa cum se întîmplă în Argeș și Muscel), lucru excepțional pentru țara noastră, în care arhitectura satelor este ruptă

de arhitectura orașelor. Credem că în timp, boierii au fost cei care au primit tipurile balcanice mai întâi și apoi, orașele în care ei locuiau sau conacele din sate au fost tot atâtea focare de răspîndire a noii arhitecturi; aceasta deoarece boierii puteau lua mai ușor tipuri străine, întrucît ei călătoreau, în timp ce țăranii din zonele de munte și deal erau izolați de țăranii din sudul Dunării prin zona de cîmpie, unde casele cu etaj lipseau. Care a fost epoca în care au pătruns în țara noastră, și care a fost momentul în care s-au precizat formele romînești? Poate că înainte ca înrîurirea turcească să devină hotărîitoare la noi în țară, adică înainte de secolul al XVI-lea. Afirmăm aceasta, întrucît românii cunoșteau forme mai vechi decît cele folosite de turci, de la care, cum am arătat, au fost totuși luate și folosite elemente în monumentele mai noi din secolele XVIII și XIX. Un alt fapt interesant este puternica legătură a ținuturilor din sudul Dunării cu cele romînești din nordul Dunării, legătură ce se simte mai ales pînă pe linia Carpaților sudici. Aceasta permite să se poată vorbi de o anumită unitate etnografică, ce se constată și în alte privințe, nu numai în arhitectură.

Studiul de față, întemeiat pe faptele cunoscute pînă azi, nu a putut da răspuns la toate problemele pe care le ridică cele trei tipuri studiate. După ce vor fi cunoscute un număr mai mare de fapte, se vor putea face o serie de noi precizări, a căror importanță pentru cunoașterea formelor de viață romînească din trecut este mare.

ДВУХЭТАЖНЫЕ КРЕСТЬЯНСКИЕ ЖИЛИЩА У РУМЫН

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Для румынской крестьянской архитектуры в общем характерны низкие, цокольные дома. Однако исследователи указывают на существование в определенных местностях нескольких типов двухэтажных домов. Распространение и значение их, а так же происхождение и эволюция не были еще выяснены. Настоящая работа занимается этим вопросом. Двухэтажные жилища могут быть разделены на две большие группы: балканскую, имеющую связь с южными областями, и группу жилищ иного происхождения. В этой статье описаны дома первой группы.

Существуют два главных типа: дом с вышкой, план которого содержит жилое помещение на верхнем этаже, а внизу подвал для сохранения домашних продуктов. Второй этаж выстроен из бревен, а цокольный из кирпича. Этот тип распространен во всей Олтении, в северной половине Мунтении и реже в холмистых и горных местностях Молдовы. Второй тип имеет жилое помещение наверху; лестница, ведущая на этаж, защищена крепкой стеной и дверью. Внизу находится подвал, имеющий то же назначение как и в первом типе; он освещен высокими и узкими окнами, которые расширяются к наружной стороне стен. Дом носит характер укрепленного строения, напоминающего по наружному виду и отчасти по своему плану боярские сторожевые башни. Второй этаж построен из бревен, а цокольный — из кирпича (иногда ряды кирпича чередуются с камнем). Этот тип распространен в северной половине Олтении и Мунтении.

Оба типа имеют значительное распространение; они были общеприняты у крестьян холмистых и горных областей, так как подвал являлся подходящим хранилищем для фруктов и различных из них заготовок. В то же время жильцы находят в нем защиту против неожиданных гостей. Сходство крестьянских домов с боярскими сторожевыми башнями, сельскими боярскими усадьбами, с городскими домами и даже с монастырскими домами, находящимися в той же зоне, ставит вопрос о связи между ними. Высказывается предположение, что здесь речь идет об одном и том же роде построек, близком балканско-византийскому миру, в котором встречаются оба типа домов, но в иных, чем румынские, формах.

Последние два типа южного, более позднего происхождения, были привиты турками, поселившимися в Добрудже и в придунайских землях, находившихся под турецким владычеством. Вначале речь идет о доме с вышкой (имеющем элементы, отличающие его от румынских домов с вышкой) того же балканско-византийского происхождения, а затем о типе дома с верхним этажом, выдающимся наружу по сравнению с партером, и характерным для города. Хотя оба типа проникли, главным образом, в румынские города, все же отдельные элементы их распространились и в селах.

LES HABITATIONS PAYSANNES À ÉTAGE CHEZ LES ROUMAINS

(RÉSUMÉ)

L'architecture paysanne roumaine est généralement caractérisée par des maisons basses, sans étage. Néanmoins, dans certaines régions, l'existence de types à étage a été signalée. La fréquence, l'importance, l'origine et l'évolution de ces types n'ont cependant pas été élucidées jusqu'ici; aussi est-ce à ce problème qu'est consacrée la présente étude. Les demeures à étage peuvent être partagées en deux grands groupes: celles qui se rattachent aux régions méridionales, balkaniques, et celles d'une autre origine. C'est uniquement des premières que s'occupe l'auteur de l'article.

Les types essentiels sont au nombre de deux: 1° la maison à belvédère, qui comporte l'habitation à l'étage et, au-dessous, la cave aux aliments. L'étage est construit en poutres de bois et le rez-de-chaussée en maçonnerie. Ce type est répandu dans toute l'Olténie, dans la moitié septentrionale de la Valachie; il est moins fréquent dans les régions de colline et de montagne de Moldavie. 2° Dans le second type, l'habitation se trouve à l'étage; l'escalier d'accès en est défendu par un mur solide et une porte. Au-dessous, la cave a la même destination que dans le premier type. Cette cave est éclairée par des embrasures hautes et étroites, évasées vers l'extérieur. Il s'agit ici d'une maison de caractère défensif, semblable, quant à l'aspect et, partiellement, pour la composition, aux « coulas » (maisons fortifiées) des boyards. L'étage est en bois, le rez-de-chaussée en maçonnerie, faite parfois de rangées alternées de pierre et de brique. Ce type est répandu dans la moitié septentrionale de l'Olténie et de la Valachie.

Les deux types sont importants du fait de leur fréquence. Ils ont été adoptés notamment par les paysans des régions de colline et de montagne, la cave constituant une excellente resserre à fruits et produits dérivés. En même temps, leurs habitants y sont à l'abri d'hôtes indésirables. Leur ressemblance avec les « coulas » et les maisons de campagne des boyards, ainsi qu'avec les maisons urbaines et même avec des bâtiments conventuels, situés dans leur zone, pose le problème du lien commun de ces constructions. L'auteur y aperçoit une seule et même famille, se rattachant au monde balkano-byzantin, où les deux types se retrouvent, bien que sous des formes différentes de celles de Roumanie.

Deux autres types, d'origine méridionale, plus récente, ont été apportés par les Turcs établis en Dobrogea et dans les villes du Danube. Il s'agit en premier lieu d'une maison à belvédère, héritée — elle aussi — du monde balkano-byzantin et qui diffère par quelques éléments des maisons à belvédère roumaines. Dans le second de ces deux derniers types, particulier aux villes, l'étage surplombe le rez-de-chaussée. Les deux types ont pénétré surtout dans les petites villes roumaines, mais certains de leurs éléments se sont également répandus dans le monde des campagnes.

INTERIORUL ȘI ȚESĂTURILE LA HUȚULII DE PE VALEA RUSCOVEI (MARAMUREȘ)¹

de GEORGETA OȚETEA



Obiectul studiului de față interesează prin însuși specificul zonei cercetate. Este vorba de prezentarea unor forme de cultură materială, pe care le găsim la o fracțiune a populației de origine slavă, așezată în nord-estul Maramureșului. Condițiile materiale care au izolat-o de restul populației cu aceeași limbă și au îngreuiat comunicația cu populația românească, cu care nu vine în atingere directă decât la capătul văii, unde apa Ruscovei își deschide drum spre valea largă a Vișeuului, i-au dat o fizionomie deosebită. Numele Ruscovei de astăzi, pomenit în documente încă din 1373 sub numele de Oroszviz (Aparusului)², e luat de la populația care a șezut și se află și azi pe valea acestei ape. De-a lungul ei, o șosea și un mic tren forestier urcă spre numeroasele cătune ale Poienelor-de-sub-Munte. Marea comună e amintită în documente sub numele de Rwkopolanya, Poiana Rusului³. «Cele dintîi așezări ale ciobanului coborît de pe înălțimi, spune N. Iorga, se înseamnă la Poienii-de-sub-Munte»⁴. Nu toate așezările Poienilor sînt «sub munte». Numai o mică parte din ele justifică acest determinativ. Dacă centrul este așezat pe loc drept, sub munte, casele cătunelor Pentaia și Solotenii sînt împrăștiate pe coastă și, ca să ajungi la unele așezări cu caracter sezonier sau permanent, trebuie să urci prin albia pîraielor pînă aproape de vîrfurile Perihod.

Hotarul deosebit de restrîns al centrului satului a avut ca efect, pe de-o parte, concentrarea locuințelor și reducerea ogrăzilor la minimum, iar pe de alta, roirea populației spre locuri care ofereau mai multă lărgime.

Ograda e uneori atît de îngustă încît nu permite construirea unei șuri. În cazul acesta, tinda casei face și oficiu de șură. În ea se îmblățește și, uneori, se țin chiar vite, iar obiectele așezate de obicei în tindă, trec în camera de locuit, unde, din lipsă de spațiu, sînt dispuse în locurile cele mai neașteptate: albia de făină pe două cuie de lemn bătute în peretele din capul patului, butoiul de rufe la picioarele patului, bobinele de lînă agățate în cuie alături de o pereche de bocanci.

Distanța dintre cătune se exprimă în kilometri, iar casele aceluiași cătun sînt răsfirate pe coasta unui deal, încît de la casa din drum trebuie să urci pînă în vîrf ca să ajungi la capătul cătunului (Cvașnița). Marile distanțe dintre cătu-

¹ Planșele în culori și desenele din text sînt executate de Florentina Dumitrescu, colab. a Institutului.

² *Diplome maramureșene din sec. XIV și XV*, adunate și comentate de Ioan Mihály, Sighet, 1900, p. 67.

³ *Ibidem*, p. 167.

⁴ N. Iorga, *Istoria romînilor*, vol. III, Buc., 1937, p. 201.

nele aceleiași comune și comunicațiile anevoioase explică deosebirile ușoare, dar sensibile, din organizarea interiorului.

Problema așezării populației ucrainene în Maramureș nu intră în subiectul studiului de față. Amintim doar că procesul de înaintare al elementului slav a început în timpuri foarte îndepărtate, pentru că în cele mai vechi documente sînt menționi de sate și de populație slavă.

Țăranii de pe valea Ruscovei își spun mai ales rusani, rusini sau huțuli, mai rar ucrainenii sau rutenii, cum îi găsim numiți în cărți și documente¹.

Așezați într-o vale izolată și retrasă, ucrainenii de pe valea Ruscovei au un interior sobru, deosebit de interesant. Organizarea interiorului maramureșan capătă aici un pronunțat caracter practic. Pentru împodobirea interiorului se întrebuințează la anumite ocazii piese de îmbrăcăminte și obiecte de gospodărie care numai prin locul și felul în care sînt expuse capătă un caracter decorativ. Un aranjament cu caracter strict ornamental, așezat la înălțime, deasupra geamurilor, e constituit din piese de ceramică și icoane care se succed într-un ritm și o ordine specială. Dar și aici, atunci cînd aceste piese lipsesc, ele sînt înlocuite cu obiecte de întrebuințare practică, care vor căpăta o funcție decorativă. Șiragul gros de mărgele, pălăria și căciula înlocuiesc uneori farfuriile și alternează cu icoanele, în ritmul și ordinea specifică locului, încît aranjamentul poate fi reconstituit chiar dacă piesele decorative au fost complet înlocuite.

Sub polițele lungi, caracteristice colțului cu vasele, sînt așezate ustensilele de menaj în șiruri paralele, bine legate. Împreună, ele formează un aranjament în linii lungi, subliniat de biciul și de făcălețul bătut în perete, unul în continuarea celuilalt. De data aceasta, deși originea și felul obiectelor folosite sînt incontestabil practice și modeste, o dispoziție specială le conferă un caracter decorativ.

Dacă, pentru satul românesc, țesăturile sînt cuprinse în interior, în zona cercetată ele constituie sfere distincte și sînt organizate deosebit. În valea Ruscovei întîlnim, pe de o parte clitul — camera de țesături — iar pe de alta, camera de locuit. Numai în anumite ocazii, aranjamentul de țesături trece din clit în camera de locuit. Acest fapt explică lipsa de țesături speciale, destinate decorării interiorului, care se obișnuiesc în satele românești. Numai în satul Ruscova, vecin cu Leordina romînească, ambele așezate în apropierea confluenței Ruscovei și Vișeului, interiorul e împodobit cu țesături, ca în satele românești.

Deși, structural, costumele populației ucrainene seamănă cu cel românesc, coloritul puternic, caracterizat prin roșul strălucitor al țesăturilor și broderiilor întrebuințate la confecționarea și decorarea lui, îi sînt proprii.

Descrierea interiorului din casele de pe această vale, în raport cu cel românesc din Leordina vecină, analiza caracterelor sale, constatarea permanenței unor anumite elemente în organizarea sa, formează prima parte a studiului de față. Rolul țesăturilor, tehnica și coloritul folosite în decorarea lor, motivele ornamentale și legătura dintre diferitele categorii de țesături, vor fi tratate în partea a doua.

I. — INTERIORUL DIN SATUL ROMÎNESC LEORDINA. IMPORTANȚA SA PENTRU ZONA CERCETATĂ

Deși noi nu ne-am propus să cercetăm decît țesăturile și interiorul ucrainean de pe valea Ruscovei, pentru a scoate în relief caracterele sale originale trebuie să începem cu descrierea interiorului românesc din Leordina, așezată la gura acestei

¹ Ioan Mihály, *Diplome maramureșene*, p. 456 și 600.

văi, cu care prezintă multiple corespondențe în cadrul diferitelor forme de interior.

Interiorul românesc din Leordina se caracterizează printr-o mare bogăție de țesături ornamentale. Potrivit concepției, după care frumusețea interiorului



Fig. 1. — Alai de nuntă din cătunul Cvașnița.

consistă în mulțimea țesăturilor, se caută să se potențeze impresia de bogăție și de variație prin diferite dispozitive: de exemplu ștergarele ornamentale au două capete cu decorații deosebite sau un singur capăt cu două șiruri cu decorații diferite; așezate pe rudă¹ dau impresia că sînt două țesături în loc de

¹ Ruda este compusă dintr-un par de lungimea peretelui de care este lipit patul și are deasupra așezate țesături numeroase, unele deasupra altora. Un aranjament de rudă obișnuit cuprinde: o cergă, un lepedeu, altă cergă, patru mese de culme păturite, din nou un lepedeu, opt ștergare și deasupra covorul de rudă.

Fig. 2. — Stegar cu steag de nuntă.

Fig. 3. — Mireasa cu cununa pe cap și cu « portesa » (vâlul) înfășurată în jurul gâtului înainte de a merge la biserică.

Fig. 4. — Cneaz (mire) din Cvașnița.



Fig. 2

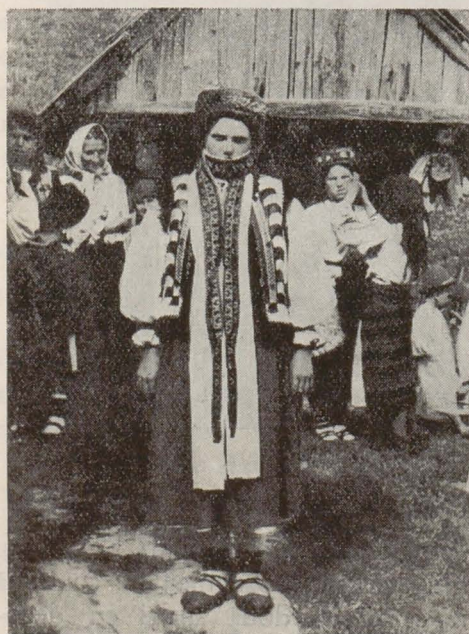


Fig. 3

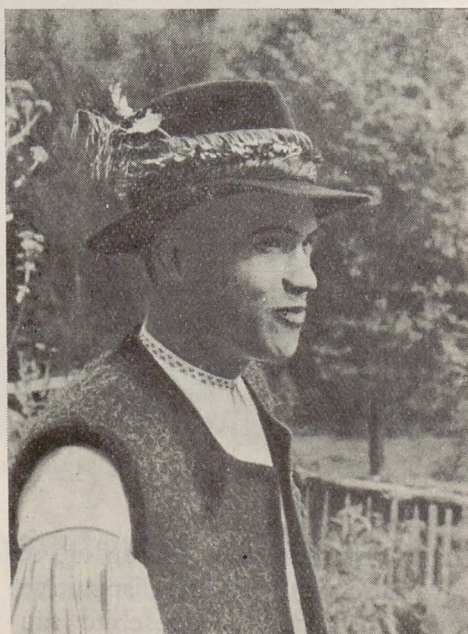


Fig. 4

una. În afară de țesăturile de pe rudă, găsim în aceste interioare țesături pe masă, în jurul icoanelor și farfuriilor și întinse pe pat. Acest aranjament corespunde tipului de locuință compusă dintr-o cameră de locuit și bucătărie, și este specific camerei de locuit. Atunci când se introduc modernizări, el trece în bucătărie.

Un al doilea tip de locuințe se caracterizează prin faptul că, în afară de cele două încăperi ale tipului de mai sus, mai are o cameră mare, fără sobă și neîntrebuințată, în care se expun țesăturile ornamentale. Impresia dominantă pe care o produce această cameră este aceea de decorație încărcată. În loc de o singură rudă se văd două, trei, toate învelite cu țesături, iar deasupra lor perne. În colțul dintre geamuri atîrnă un covor.

Un al treilea tip, mai vechi, care la Leordina se întîlnește rar, e format din tindă și o cameră. Ruda de deasupra patului, icoanele și farfuriile de pe pereți sînt împodobite cu țesături. Cum însă camera e singura încăpere de locuit a familiei, fața de masă ornamentală este strînsă, iar pe rudele din fața vetrei se așază haine la uscat. Interiorul îmbină astfel un aranjament practic cu unul ornamental, în măsura în care acesta nu stingherește viața de toate zilele a familiei.

În Leordina am văzut o casă, cu aceeași împărțire ca mai sus, locuită de un bătrîn singur. Casa nu mai avea țesături în afară de țolul și lepedeul întinse pe rudă. Ochiul ne mai fiind atras de strălucirea coloritului sau de numărul mare al țesăturilor, prinde mai precis organizarea interiorului, forma și așezarea mobilierului.

Interesul pe care-l prezintă diferitele forme de interior din Leordina constă în faptul că, în afară de aranjamentul cu o mare bogăție de țesături ornamentale, pe care-l întîlnim în satul românesc, toate celelalte tipuri de organizare interioară se regăsesc în așezările din valea Ruscovei, ca tot atîtea tipuri caracteristice.

Țesăturile sînt așezate în clit, care e o cămară de haine într-o construcție specială, iar camera de locuit rămîne numai cu țesăturile indispensabile trebuințelor casnice. Organizarea interiorului ucrainean din Poienii-de-sub-Munte corespunde aranjamentului românesc amintit, dar din care lipsesc țesăturile. Locuința caracteristică din Poiene se compune din tindă și camera de locuit, mai rar o cămară, și prezintă uneori forme vechi, cu pereții din bîrne rotunde și cu acoperișul în două ape. La Ruscova tipul caracteristic este format dintr-o cameră de locuit și bucătărie. La casele vechi acoperite cu paie, întîlnim și tipul de mai sus. Casele cu două camere de locuit și tindă la mijloc sînt foarte rare.

II. — INTERIORUL UCRAINEAN

Forma cea mai simplă pe care o prezintă acest interior se întîlnește în Poienile-de-sub-Munte. Înainte de a intra în studiul interiorului propriu-zis, trebuie să precizăm că, deși în pridvor (șatro) se văd deseori țesături de interior, ele se găsesc acolo numai întîmplător: au fost puse la uscat sau la aerisit.

Am relevat rolul multiplu pe care-l poate avea tinda (horoma). De jur împrejurul ei, sînt așezate unelte și vase. Vîrtelnița de bumbac (samotka dlea betlea)

și de cîneapă (samotka dlea konoplea), roata de tors (mașena preaste), butoiășe (bobelnița), ciubărul de spălat (tebler), bota (bocika) cu rufe curate etc. Uneltele pentru munca cîmpului, hreatka de uscat păpușoiul, sculele de tîmplărie, sînt reze-mate de pereți, așezate pe poliți (polețea) sau înfipite în grinzi. Pe rude, așezate de-a lungul pereților sau în colțuri, sînt întinse țesături de costum sau de gospodărie, mai ales cînd lipsește cămara. Prin varietatea obiectelor care se găsesc, horoma oferă imaginea însăși a gospodăriei căreia îi aparține.

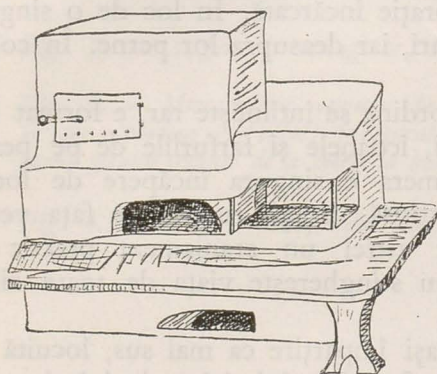


Fig. 5. — «Pici» bătrînesc fără plită, înconjurat cu prepiciok.

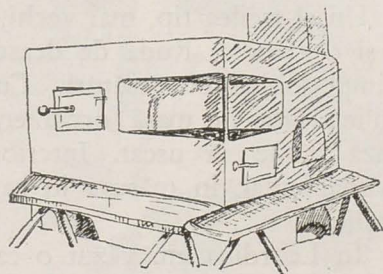


Fig. 6. — «Pici» cu plită acoperită.

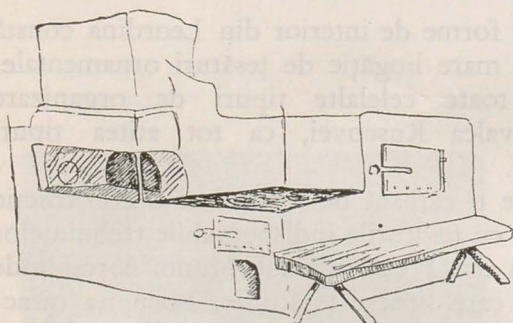


Fig. 7. — «Pici» cu bolta în fața gurii cuptorului.

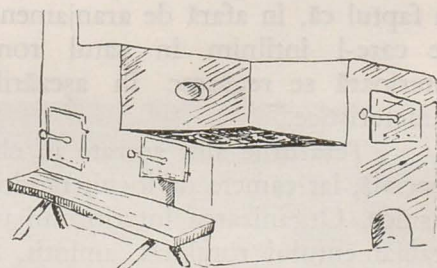


Fig. 8. — Formă modernă de «pici».

Din horomă se intră în cămară (komora), în care țesăturile sînt așezate astfel încît să asigure cele mai bune condiții de păstrare: cele mai groase (cergile) dedesubt, deasupra lepedeele și peste ele piesele de costum.

Același scop practic este urmărit și în aranjarea țesăturilor în construcția specială a clitului, specific acestei zone, ca și nordului Moldovei. Identic ca funcție, construcție și aspect cu komora ucraineană, ordinea și preciziunea aranjamentului conferă interiorului său calități estetice.

În interiorul clitului, țesăturile sînt puse pe trei rude (hreatka), ca în cămară, cu deosebirea că aici sînt așezate mai frumos. Pe rude sînt puse cergi și lepedee; deasupra lor se înșiră zadii, basmale (platok), ciorapi (kapciuk), brîie (poias), cămăși (sorocika) împăturite; valuri de pînză și de pănură, cu capătul rotund spre cameră.

Alteori, conținutul clitului capătă un caracter gospodăresc mai pronunțat; alături de ciubărul cu rufe curate, găsim scule legate de industria casnică textilă,

cum sînt peria de cîneapă (deriha), stativale, furca sau alte obiecte fără nici o legătură cu țeșăturile.

Camera de locuit (*heja*) are forma pătrată. În orînduirea ei distingem patru elemente așezate în cele patru colțuri: cuptorul (*pici*), patul (*postil*), colțul cu masa și colțul cu vasele.

Cuptorul este deosebit de interesant. Dimensiunile sale, în raport cu acelea ale camerei, sînt mari. El are uneori 2 m înălțime și 2 m lățime față de camera care este de obicei un pătrat cu laturile de 4 sau 5 m. În evoluția sa, am observat patru etape mai însemnate: prima este aceea cînd se gătea în gura cuptorului (fig. 5); în etapa a doua, s-a adaptat la cuptor o plită (*spor*), care are deasupra un acoperămint din piatră aparentă sau tencuită, susținută printr-un fier răsucit (fig. 6). Plita neacoperită și gura cuptorului așezată într-o boltă apar în etapa a treia (fig. 7). În sfîrșit, ea nu mai are boltă (fig. 8). Cuptorul este înconjurat de jur împrejur de o laviță (*prepiciok*), care se numește la romîni prichici. El este fixat în construcție sau e format din lavițe mobile. Mici nișe (*picika*) sînt scobite în zidărie.

De-a lungul aceluiași perete e așezat patul (*postil*). Uneori între pat și cuptor se află un pat format din lavițe (*stulți*); camera este astfel ocupată pe toată lungimea sa, pe o lărgime de circa 2 m.

Masa (*stul*) e așezată în colțul opus sobei, între cele două geamuri, care nu sînt așezate în mijlocul peretelui. Este o mobilă simplă cu ladă încăpătoare. Uneori ea are jos o poliță pe care se pun vase, ca în satele romînești.

De o parte și de alta a mesei, de-a lungul celor doi pereți liberi, se întind două lavițe, dintre care una cu spătar. În colțul al patrulea, agățate pe pereți sau așezate pe poliți, se află vase numeroase. Căni (*kanta*) și oale sînt așezate în linii strînse, formînd un aranjament pe care nu-l întîlnim în satele romînești. Un dulăpaș simplu (*șafka*, *șafcina*, *șaflek*), așezat pe laviță sau bătut în perete, este încadrat uneori cu o ramă festonată. Alături sau deasupra dulăpașului e «*lascăr*»-ul, un suport de tacîmuri, format din nuiile curățate sau din șise așezate în formă de triunghiuri, prin interstițiile cărora se vede peretele. În acest colț, pe laviță, mai sînt așezate oale de menaj și ustensile de bucătărie. De relevat faptul că cofa cu apă este ținută în cameră și nu în tindă ca la romîni.

Într-o singură cameră se află pînă la patru rude. Într-o regiune ploioasă ca aceasta, pe ele se pun lucrurile la uscat. Cele două cergi care servesc noaptea la acoperit și lepedeul sînt totdeauna întinse ziua pe rudă. Pe lîngă țeșătura care acoperă salteaua și perna, ștergarul care acoperă mămăliga și ștergarul de față, ele sînt singurele țeșături din interior.

Acest aranjament este mai vechi decît acela care înlocuiește masa din colț cu un pat și o așază între paturi. Între masă și perete se pune o laviță scurtă cu spătar și brațe (*bambetlek*). Faptul că ruda nu trece și deasupra patului al doilea, dovedește că aranjamentul e mai nou, ipoteză confirmată și de declarațiile oamenilor.

Lavițele și paturile, lipite de pereți, formează un fel de brîu care înconjură camera și îmbină scîndurile paturilor și lavițelor una într-alta. Acest dispozitiv este vizibil mai ales la construcțiile cele mai vechi.

Singurul aranjament cu caracter strict decorativ îl formează vasele de ceramică și icoanele, care se succed într-o ordine și un ritm variabile după localitate. Ele variază și de la un perete la altul. Căni pe un perete și farfurii pe celălalt, căni cu icoane pe unul, numai farfurii pe altul. E probabil că acest aranjament a fost și el un aranjament pe colț, limitat pe un perete de ruda de la capul patului, iar pe celălalt de succesiunea vaselor de menaj. Acum prevalează aranjamentul pe tot peretele din fund, sau numai deasupra geamurilor. Atunci cînd obiec-

tele cu destinație specială de podoabă lipsesc, ele sînt înlocuite cu obiecte de întrebuințare practică, care se succed în ordinea și ritmul stabilit și capătă astfel o valoare decorativă.

Această organizare de interior se menține și la tipul de case cu două camere de locuit pentru două familii înrudite.

Cînd tinda se transformă în bucătărie (*kuhnia*), aranjamentul acesteia se schimbă, din cauza pici-ului care nu mai e lîngă ușă, ci într-unul din colțurile din fund.

În casele compuse dintr-o cameră mare (*velika beja*), în care nu se locuiește și o cameră mică (*mala beja*) în care se trăiește, constatăm un mobilier mai modern și țesături legate de mobilier, păretare, fețe de mese, cuverturi de pat, spre deosebire de Leordina, în care camera mare devine expoziție de țesături.

Acest aranjament persistă și într-un clit strîmt, transformat în cameră de locuit și într-o casă modernă cu camere și geamuri mari, mobilată cu mobilier de oraș. De-a lungul celor doi pereți care fac față sobei de tuci, într-o succesiune fără nici un discernămint, se înșiră, în locul unde erau lavițele, fotolii, mesuțe de noapte, canapele, mesuțe de toaletă, nu acolo unde ar răspunde normal întrebuințării pentru care au fost lucrate. Deasupra geamurilor înalte și ușilor în tăblii sînt bătute farfurii cu icoane între ele.

III. — CARACTERELE INTERIORULUI UCRAINEAN DE PE VALEA RUSCOVEI

Elementele tradiționale se mențin chiar și într-un cadru în care nu mai prezintă nici o îndreptățire. Într-o spațioasă încăpere, zugrăvită și cu mobilier confortabil, sînt așezate pe o frînghie deasupra patului, zadii, cămăși, basmale, sugerînd ruda. Din exemplele arătate mai sus se vedește și mai mult caracterul tradițional al acestui interior.

Este un interior simplu cu o organizare precisă, potrivită cu resursele și traiul locuitorilor și cu arhitectura locuinței. Mobilierul la cele mai vechi interioare este format din scînduri așezate pe pari și butuci. El prezintă un pronunțat caracter arhaic. Scaunul se compune dintr-o bucată de scîndură pe patru bețe, rareori găsim lada de haine. Albiturile curate sînt păturite în ciubere sau bote, iar hainele sînt întinse pe hreatcă. Rezerva de țesături este așezată într-o încăpere sau într-o construcție specială. Cu excepția Ruscovei, interiorul celorlalte sate nu cunoaște țesăturile ornamentale.

Caracterul practic al organizării interiorului este evident. Chiar și în cazul aranjamentelor cu caracter strict decorativ, cînd obiectele ornamentale (icoane, farfurii, căni) lipsesc, ele sînt înlocuite cu obiecte practice.

Numai în anumite ocazii cum este nunta, interiorul capătă o înfățișare deosebită și este împodobit cu țesături care trec din clit în casă.

Interiorul de nuntă are un pronunțat caracter festiv. În horoma golită complet, tineretul joacă « tropota », care impresionează mai ales prin elanul său puternic, prin cadența pașilor care amintesc un tropot apropiat. Pe masa acoperită cu fața de masa și cu un ștergar se pun colacii și farfuria de grîu, cu care kuharka (bucătăreasa) va stropi mirii, ca să fie gazde bune.

Așezați pe aceeași cergă păturită, pe care vor sta și la biserică în timpul ceremoniei, mirii mănîncă din același blid. Deasupra lor steagul de nuntă, prins cu două cîrlige de tavan, formează o draperie multicoloră.

O afluență deosebită umple casa de oaspeți. Cîntece speciale însoțesc plecarea la biserică, ritmează jocul steagului, caută să aline tristețea mamei care se desparte de fiica ei și salută ivirea zorilor o dată cu despărțirea de nuntașii care se întorc la casele lor.

IV. — ȚESĂTURILE INTERIORULUI UCRAINEAN

Am relevat caracterul practic al organizării interiorului și al țăesăturilor folosite în el. La țesăturile întrebuintate în gospodărie, accentul se pune pe util, nu pe estetic, pe trăinicia țesăturii, nu pe frumusețea ei. Materia primă se alege după criterii de folos practic. Lîna e preferată bumbacului pentru căldura ei, nu pentru calitatea firului. O anumită tehnică de prelucrare este întrebuintată pentru că schimbă calitativ țesătura. Cerga ieșită din război este o țesătură rară și aspră, care nu ține cald. Dată la vîltoare, se acoperă cu fire lungi de păr, se îndesește și devine foarte călduroasă. Faptul că e mai frumoasă decît înainte contează mai puțin. Țesăturile cu caracter practic sînt decorate cu cele mai simple mijloace pe care le oferă războiul de țesut: dungi, pătrate, mai rar linii punctate. Coloritul este acela natural al materiei prime folosite.

Pe lîngă aceste țesături, caracteristice zonei cercetate, întîlnim în satul Ruscova altele tot de interior, dar cu caracter pur ornamental. Țesăturile așezate pe *breatkă* (rudă), alături de cele așezate în jurul farfuriilor, pe pat și pe masă, prezintă caractere precise, legate de funcțiile ornamentale pe care le îndeplinesc în interior. Forma, dimensiunile, culoarea și așezarea decorației, sînt determinate de această funcțiune. Aceste țesături prezintă asemănări izbitoare cu cele din Leordina romînească. Ele sînt rare și la Ruscova, iar în afară de aceasta nu le-am întîlnit nicăeri.

În contrast cu simplitatea țesăturilor de interior, se impune bogăția de culori și de ornamente a țesăturilor destinate costumului. Culoarea roșie domină, iar procedeele de broderie cele mai potrivite se întrebuintează pentru a obține motivele cele mai variate. Cea mai reușită realizare din războiul de țesut este o piesă de costum, *zadia*, o catrință colorată. Fondul acestei țesături este din benzi lucrate din cîte două culori care sînt bordate sau tăiate de dungi înguste dintr-o singură culoare.

Materia primă. Lîna albă și brună, cînepa albită și nealbită formează și astăzi elementul de bază al țesăturilor cu caracter practic. Pe prispă sau în poartă, femeile trag firul din caierul de lîna și-l înfășoară în jurul fusului (fig. 9). În jurul caselor stau rezemate legături de cînepă puse la uscat.

O tehnică specială de prelucrare schimbă calitativ țesătura de lîna (cergă, țol, ceoareci). Cerga nu este mișoasă, cum este straiul, vîltoarele¹ (fig. 10) nu au instalații de spini sau de cuie pentru tras firele.

Bumbacul mai puțin solid decît cînepa, dar mai fin, ia la sfîrșitul veacului trecut locul acestuia în țesăturile de costum de duminică. El e folosit la ornamentarea capetelor ștergarelor. Bumbacul tinde să înlocuiască și aici cînepa la țesăturile decorative, dar, deși șifonul de fabrică e abundent și ieftin, el pătrunde încet. Industria casnică continuă să furnizeze tradiționalele țesături solide.

¹ Pivele (*stupa*) și vîltoarele (*valelo*) erau mai numeroase decît astăzi. Ele sînt instalate împreună cu morile de apă. Trebuie relevată capacitatea deosebită a pivelor în care se pot prelucra deodată 50—60 metri de pănură. Durata timpului de prelucrare variază după țesătură: 2—3 zile cînd este mai groasă, o săptămînă cînd este mai subțire.



Fig. 9. — Fată tânără din cătunul Misica.

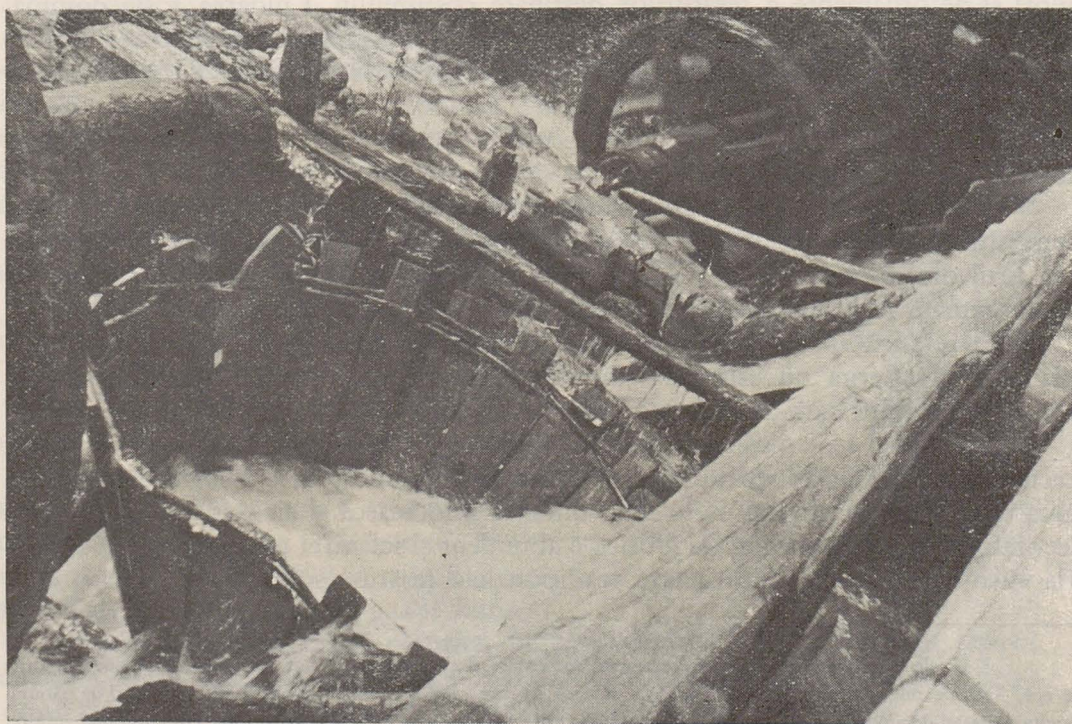
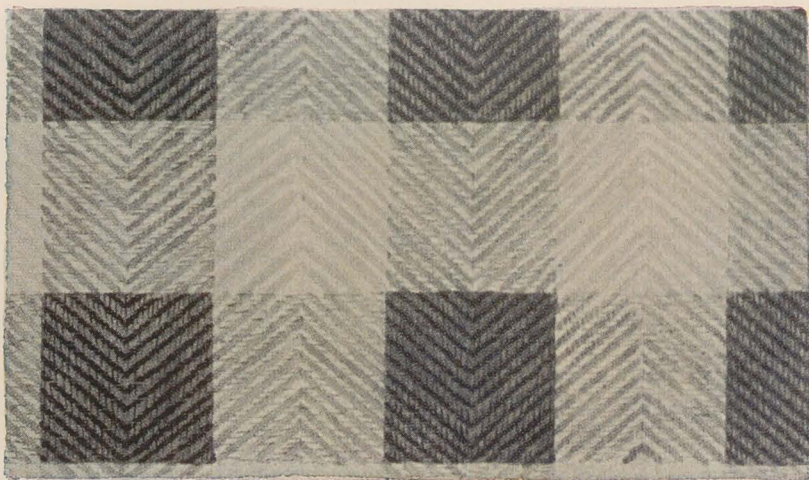
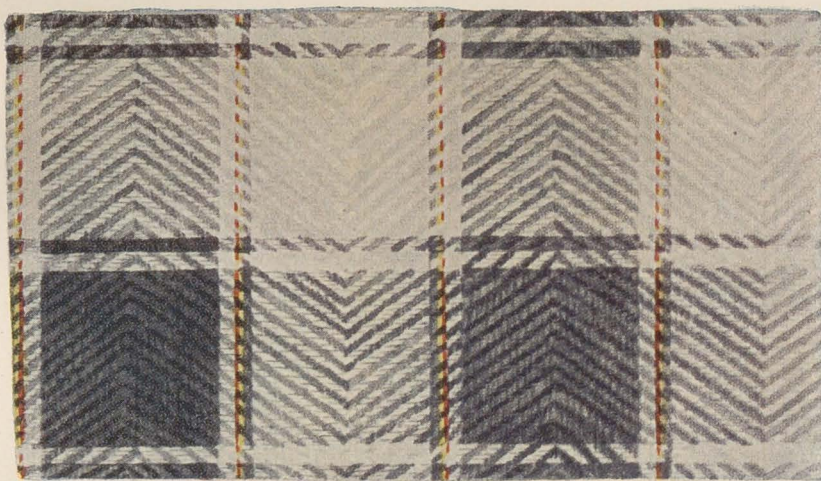


Fig. 10. — Coș de viltoare din satul Repedea.



1)

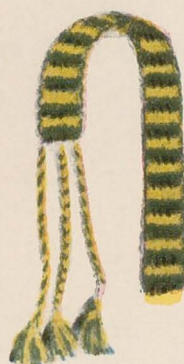
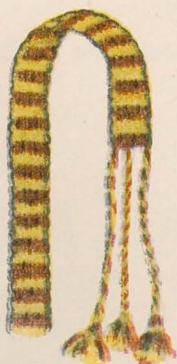
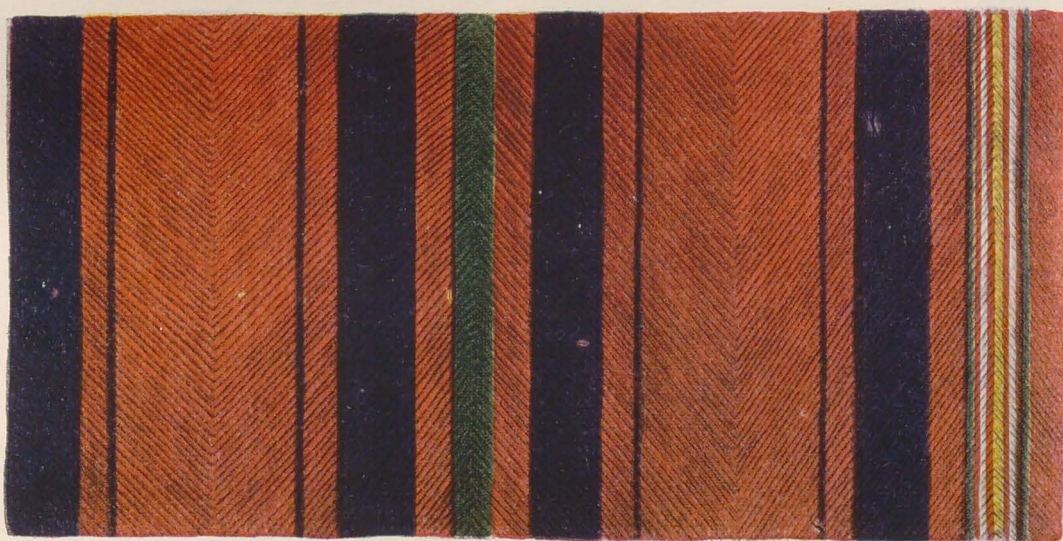


2)

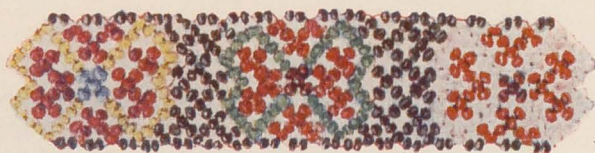
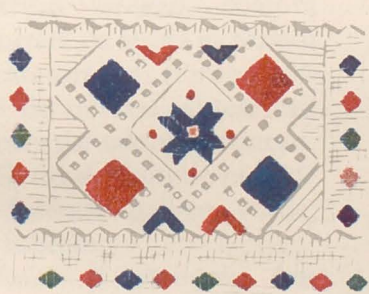


3)

Țesături de desagi: 1) model vechi din Poienele de sub Munte; 2) model din Repedea; 3) țesătură nouă de desagi din Poienele de sub Munte



Zarii, brîu și brăcire din Poienile de sub Munte



Motive ornamentale: 1—2) pe ștergare românești; 3—4) pe cămăși ucrainene; 5) pe zgărdane

Coloritul. Cea mai simplă și cea mai veche combinație cromatică, aceea care folosește amestecul natural de alb și brun, caracteristic țesăturilor de lână și cînepă cu caracter practic, se repetă și la țesăturile cu caracter ornamental din Ruscova. Ea este înveselită uneori cu discrete dungii de culoare (roșu, galben).

Pentru țesăturile ornamentale se întrebuințează roșu și albastru. La ștergare se adaugă uneori verdele și negrul. Covorul de rudă confecționat din lână folosește pe fondul brun sau alb motive colorate în roșu, albastru, verde sau galben; țolul e lucrat numai pe fond alb.

Tendința actuală este de a colora și țesăturile de interior. Cînepa este vopsită în galben pentru fețele de masă. Cuverturile sînt din cînepă colorată puternic cu vopsele vegetale. Desagii sînt țesuți în dungii colorate pe un fond de urzeală alb și negru.

Am relevat, în contrast cu coloritul natural al țesăturilor de interior, strălucirea culorilor și broderiilor care împodobesc costumul. Roșul *mihunei*, coafura specială purtată de femei în primul an după căsătorie, al florilor *portesei*, vâlul de mireasă, al țesăturii de lână pentru pantalonii bătrînești, domină, alături de dungile zadiilor care mai folosesc galben, verde, maron și rubiniu.

Tehnică și decorație. Am arătat cum o decorație simplă este legată de țesăturile cu caracter practic. Pentru realizarea ei sînt folosite cele mai simple mijloace pe care le oferă tehnica războiului de țesut. Prin trecerea firului de băteală de o culoare deosebită de a celorlalte, se obține dunga, mai rar simplă sau dublă (la lepedee), cel mai des triplă (la ștergare).

Combinația caracteristică cergilor este formată dintr-o dungă lată, încadrată de cîte două înguste (fig. 12). Prin tehnica alesăturii din spetează se mai obțin și dungii punctate (fig. 11). Pătratele țesăturilor de desagii se obțin din întretăierea unor fire de două culori din băteală și urzeală. Rîndul de pătrate poate alterna cu dungii

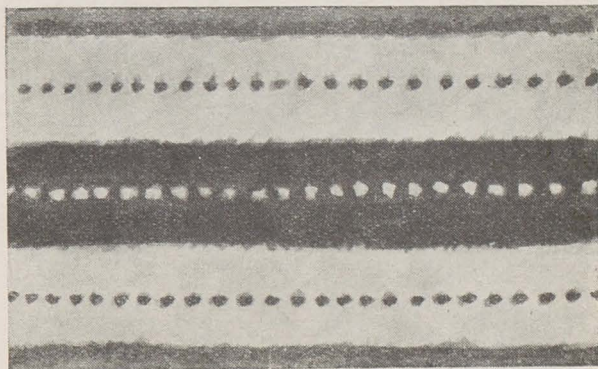


Fig. 11. — Model cu dungii punctate din «spetează» de pe o cergă din Poienele-de-sub-Munte.

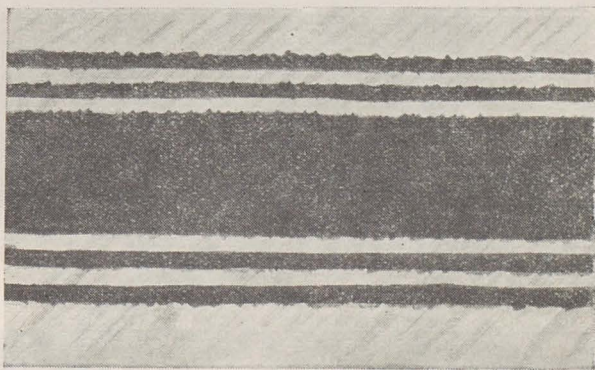


Fig. 12. — Model din dungii de pe o cergă din Poienele-de-sub-Munte.

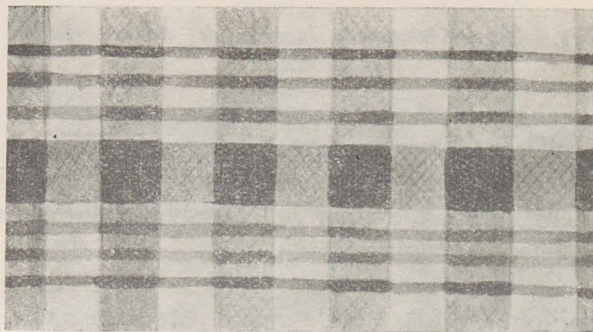


Fig. 13. — Model nou de desagii.

înguste, țesătura dobîndind astfel o mai mare variație (fig. 13). Prin jocul itelor care se calcă cîte două, se obțin zimții (*зипке*), care mărginesc dungile celor mai vechi țesături ornamentale din Ruscova.

Dar cea mai interesantă realizare din război o constituie fără îndoială zadia (planșa II) lucrată în patru ite fără alesătură. Prin această tehnică, firele formează dungii oblice sau romburi înscrise unul într-altul. Cînd urzeala și băteala sînt din fire de materie din aceeași culoare, dungile de abia se observă, ca la brîie. Cînd

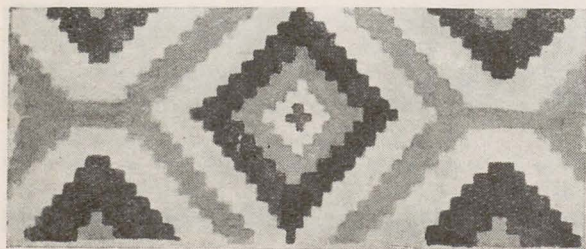


Fig. 14. — Model de pe un ștergar din Ruscova.

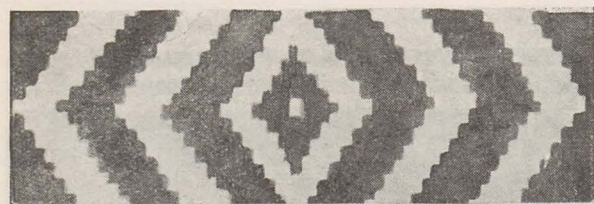


Fig. 15. — Motiv de la capătul unui ștergar de rudă.

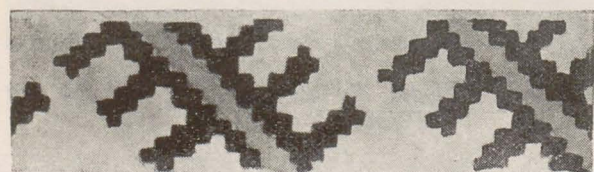


Fig. 16. — Ornamente înguste de pe un ștergar decorativ.

realizate de țesătoare prin trecerea firului de mai multe ori prin aceleași grupuri de fire de urzeală, și nu prin lucrătura pe fir care se întîlnește în satul românesc Leordina, unde linia oblică n-are trepte. Acest procedeu dă și motivelor florale un aspect geometrizat.

Din aceste trepte se formează: triunghiuri, romburi înscrise cu o cruce în mijloc (fig. 14). Liniile oblice care se întretaie conturează rombii în care sînt înscrise motive compacte. Alteori motivele sînt așezate alături, înscrise unul lîngă celălalt pe fondul deschis al țesăturii.

Motivele specifice zonei: fâșia compusă din jumătăți de romburi între care țesătura în formă de linie frîntă apare între motivele colorate, și rombii îmbrățișat de două icuri (fig. 15), nu sînt decît fragmente de decorație prezentate în benzi.

Dimensiunile ornamentelor variază; nu se poate spune că o anumită decorație preferă o anumită dimensiune. Decorația este de obicei geometrică: o mare

urzeala este de o culoare care tranșează cu aceea a bătelii, coastele reies în mod deosebit, și aceasta se întîmplă la zadii.

Țesătura din două culori combinate este tăiată din loc în loc de dungi compacte, unele largi, altele înguste, dintr-o singură culoare închisă care se obțin bătîndu-se fire de aceeași culoare cu cele din urzeală. Grupe de vârgi încadrează țesătura de fond și produc un efect deosebit de frumos. Această tehnică, în «koțcă» este folosită și la desagi, unde firele de două culori deosebite nu se amestecă, ci formează creste albe pe negru, și invers.

Pentru decorarea țesăturilor ornamentale de interior se folosește alesătura, mijloc mai complicat de lucru, caracteristic țesăturilor ornamentale. Aici, după ce s-a terminat porțiunea lucrată cu o singură culoare, se rupe firul. Fiecare motiv este realizat independent. Caracteristic pentru valea Ruscovei este faptul că linia oblică este obținută printr-o scară formată dintr-o succesiune de trepte

varietate de romburi cu ciocane sau fără, înscrise sau realizate din icuri care se întretaie, ciocănele sau liniuțe cu cîrlige (fig. 16). La covorul de rudă motive geometrice alternează cu motive florale geometrizzate (fig. 17), alteori flori de dimensiuni mari, cu lujere și frunze largi, sînt urmate de corole singulare (fig. 19).

La ștergare, dincolo de liniile care mărginesc motivele principale, întîlnim o decorație cu motive mici care scot în relief motivele principale. Festoane mari mărginesc romburile largi, scări din două sau trei trepte stau deasupra romburilor înscrise. Siluete de oameni cu brațele întinse în lături accentuează decorația în ramuri a romburilor cu crengi mari.

★

Trebuie să mai amintim două realizări speciale de lucru de mîna, care seamănă cu țesutul în război obținute prin două procedee deosebite: zgărdanele și brăcirele de la costumele femeiești. Primele sînt din mărgele (*țeatke*), lucrute cu acul. Lărgimea lor variază după numărul firelor întrebuintate. Ele nu formează o bandă compactă de mărgele, ci o rețea deosebit de frumoasă pe care sînt reproduse motivele geometrice și florale de pe costum. Pentru a doua realizare, prin trecerea firului de lînă printre dinții și prin găurile dinților unui pieptene special, se obține «rostul» țesăturii unor benzi îngustate, dungate delicat, din trei culori: brăcirele de la zadii.

Dimensiunile și formele țesăturilor sînt legate de utilizarea pe care o primesc și variază după specificul fiecărei categorii.

În interior, țesăturile au dimensiunile legate de mobila pe

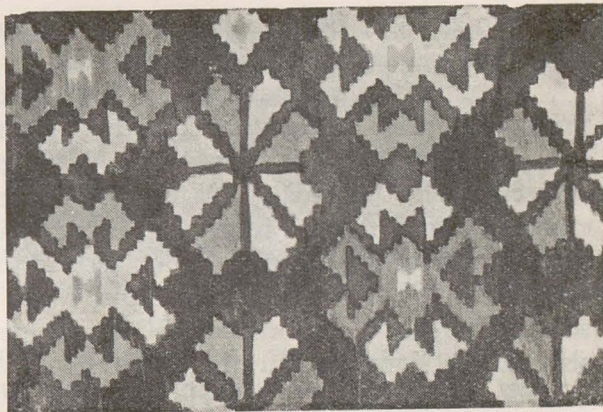


Fig. 17. — Motive de pe un covor de rudă.

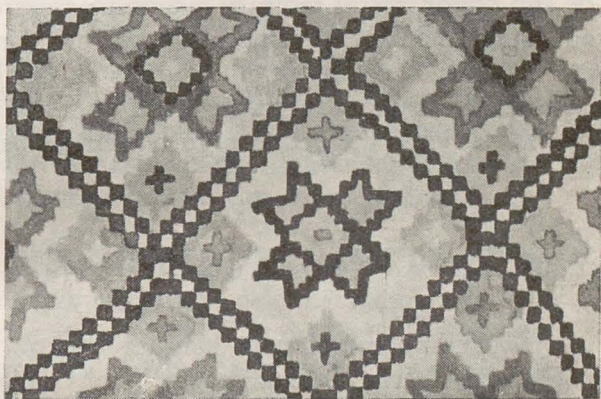


Fig. 18. — Fragment de decorație la un fol nou din Poienele-de-sub-Munte.

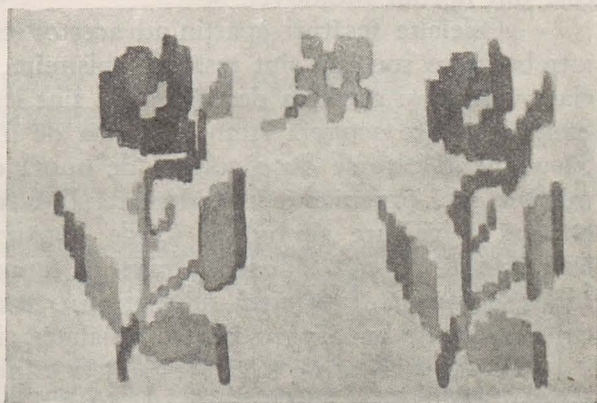


Fig. 19. — Ornamente de pe un covor de rudă din Ruscova.

care sînt așezate; de exemplu, lepedeul dintr-o singură foaie și salteaua dintr-o țesătură dublă iau dimensiunile patului.

La țesăturile ornamentale, dimensiunile, formele și așezarea ornamentelor sînt condiționate de funcția decorativă pe care o îndeplinesc în interior.

Țesăturile care formează ansamblul decorativ al rudei au dimensiunile legate de așezarea lor pe rudă; masa de rudă întinsă pe toată lungimea ei are circa 4 m, exact lungimea rudei. Ștergarele sînt petrecute peste rudă. Ele lasă să atîrne cele două capete ornate. Lungimea lor este cerută de completa învăluire a rudei. Cele care au decorația numai la un singur capăt și nu trebuie decît agățate sînt mai scurte. Ștergarele care învăluie blidele de pe pereți sînt înguste (0,30 m). Ele nu sînt îndoite, încrețite sau plisate pentru ca să li se reducă lărgimea printr-un artificiu de aranjament ca în Mărginime, unde au capetele bătute în pereți, ca un fluture. Aici cad pe părțile icoanei sau blidului fără să-l acopere.

Decorația țesăturilor ornamentale de rudă este de asemenea în funcție de așezarea lor în acest ansamblu. Covorul se vede întreg, fiind așezat deasupra tuturor țesăturilor și este complet decorat. Lebedeul, așezat dedesubt, are latura care se vede terminată cu colțișori. Ștergarele nu au decorație decît la capetele care ies de sub covor, restul țesăturii e simplu; așezate în continuare, motivele lor formează adevărate chenare. Ansamblul de țesături al rudei prezintă un aranjament decorativ cu ornamentele dispuse în lungime în dungi paralele care alternează cu țesături de o singură culoare. Acest caracter va fi accentuat la alte ansambluri de rudă maramureșene, unde covorul are un chenar pe partea expusă.

V. — ȚESĂTURI LEGATE DE CULT, TRADIȚII ȘI OBICEIURI

Trebuie menționată singura țesătură destinată împodobirii lăcașurilor de rugăciune, special lucrată pentru locul căruia-i este destinată. Este «țolul de altar» care mărginește complet ușile împărătești. Pentru a răspunde destinației sale speciale, el este lung și îngust (de 25 cm), și este lucrat uniform, astfel încît, așezat, formează un chenar. Acest covor se întîlnește și la Leordina, unde a fost precedat în aceeași funcție de o țesătură de bumbac, care, înainte ca altarul să fi fost despărțit de naos, a drapat crucea de altar. Așa s-ar explica originea acestei țesături pe care o întîlnim atît în bisericile din Maramureș, cît și în cele din nordul Moldovei.

Celelalte țesături aparținînd acestor categorii nu au fost lucrate pentru o întrebuințare specială sînt țesături obișnuite. Ele nu au motive ornamentale speciale. Forma și așezarea decorației nu sînt legate de mobilierul pe care-l îmbracă. Ștergarele care acoperă stranele și fața de masă de altar sînt obișnuitele *skaterka*. Săculețul în care se duce colacul de nuntă este un sac obișnuit, luat din zestrea miresei, fără ornamente suplimentare. Dar funcția rituală pe care o îndeplinesc le conferă o valoare simbolică. Cerga împăturită simbolizează căminul întemeiat, iar ștergarul cu care sînt legați mirii în timpul ceremoniei religioase — noua legătură contractată. Învăluirea miresei cu o țesătură luată din steagul de nuntă este considerată de bun augur pentru sănătatea și vrednicia urmașilor.

Și aici steagul de nuntă (fig. 2) este împodobit astfel încît, jucat, să producă cît mai mult efect. Florile formează în vîrf un buchet în care sînt ascunși clopoței. Țesăturile prinse numai la un capăt, flutură în bătaia vîntului și în ritmul cîntecelor feciorilor. Steagul nu întrebuințează țesături speciale ca în alte părți.

Țesăturile care aparțin acestei categorii sînt în număr mic. Însemnătatea lor nu se datorește unor calități speciale, ci valorii simbolice pe care le-o conferă culorile și funcției pe care o îndeplinesc în legătură cu anumite ceremonii.

CONCLUZIE

Studiul interiorului și țesăturilor ucrainene se mărginește în această lucrare la o zonă redusă, aceea a satelor de pe valea Ruscovei. Acest colț de țară prezintă interes prin caracterul arhaic al așezărilor omenești, al organizării interiorului și al țesăturilor.

Faptul cel mai izbitor în aceste sate e contrastul între simplitatea și sobrietatea interiorului, pe de o parte, și somptuozitatea și strălucirea costumului de sărbătoare, pe de alta.

Sobrietatea interiorului e, desigur, legată de condițiile grele economice, rezultatul exploatării pe care, după stăpînii feudali, au exercitat-o asupra acestei populații societățile forestiere. Cuvîntul iobag e încă viu, cu accepțiunea străveche de chiriaș al pămîntului.

Valoarea deosebită, atribuită lucrurilor de îmbrăcăminte și țesăturilor de gospodărie, explică probabil obiceiul de a le păstra într-o construcție separată de casa de locuit, *clitul*, care e o încăpere solid construită, fără geamuri, și fără altă deschizătură decît ușa, așezată în fața tindei, pentru a fi mai ușor supravegheată.

Păstrarea țesăturilor în această cameră de siguranță explică simplitatea interiorului, lipsit de țesături ornamentale, și faptul că chiar la un tip evoluat de locuință nu se găsesc țesături pur ornamentale, ci numai de acelea care îndeplinesc funcții practice.

Obiectele confecționate din aceste țesături — desagi, saci, cergi — se leagă de viața pastorală și de munca forestieră. Ele prezintă formele cele mai simple, culorile naturale ale materiei prime, și cele mai elementare mijloace de decorație din război. Dacă în satul Ruscova se întîlnesc și țesături ornamentale, spre deosebire de celelalte așezări ucrainene cercetate, faptul se explică desigur prin vecinătatea sa cu Leordina.

Valea Ruscovei prezintă, pentru studiul interiorului și țesăturilor, un interes deosebit, fiindcă e o zonă de contact între două populații, ucraineană și romînească, care și-au păstrat specificul lor în construcția casei și organizarea interiorului, dar în același timp s-au influențat unele pe altele. Aceste constatări pot constitui un punct de plecare pentru studiul artei populare din întregul Maramureș.

ИНТЕРЬЕР И ТКАНИ ГУЦУЛОВ ИЗ ВАЛЯ РУСКОВЕЙ (МАРАМУРЕШ)

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Интерьер гуцулов из Валя Русковой, простой и удобный, резко отличающийся от богатства и красоты тканей одежды. Внутреннее устройство жилища обусловлено исключительно практическими критериями, явно господствующими во всех исследованных планах домов.

Запасные одежды и домашние ткани сохраняются в специальной постройке, герметически закрытой, которая наилучшим способом обеспечивает их сохранность.

Характерный тип дома в Поенеле-де-суб-Мунте состоит из сеней и жилой комнаты. Сени служат не только для домашних, но и для хозяйственных надобностей. Поэтому вся домашняя жизнь обитателей сосредотачивается в жилой

комнате, в которой благодаря хорошей и часто не лишенной изобретательности организации удастся разместить все вещи домашнего обихода первой необходимости.

Практичность этого интерьера подчеркнута отсутствием декоративных тканей встречающихся только в селе Рускова, соседнем с румынским селом Леордина.

L'INTÉRIEUR ET LES TISSUS CHEZ LES HOUTSOULES DE LA VALLÉE DE LA RUSCOVA (MARAMUREȘ)

(RÉSUMÉ)

Les intérieurs des Houtsoules de la vallée de la Ruscova ont un caractère simple et utilitaire, qui contraste avec la richesse et la beauté des tissus de leur costume. Leur aménagement tient uniquement compte de critères d'ordre pratique, qui se retrouvent dans tous les types de maisons examinés.

Les réserves de vêtements et de tissus domestiques sont conservées dans une construction spéciale, hermétiquement close, afin d'assurer un maximum de sécurité.

Le type caractéristique des maisons de Poienele-de-sub-Munte comporte un vestibule et une pièce d'habitation. Le vestibule ne sert pas qu'aux besoins du ménage, mais encore à ceux de l'économie domestique. Aussi la vie intime des habitants se trouve-t-elle concentrée dans l'unique chambre habitée, dont l'arrangement, souvent ingénieux, permet d'y caser les objets d'usage courant, absolument indispensables.

Le caractère utilitaire de cet intérieur est encore accentué par l'absence de tissus purement ornementaux, particulière à la région de la Ruscova, voisine du village roumain de Leordina.



ARTĂ MEDIEVALĂ



TAINIȚE ȘI METEREZE LA VECHILE BISERICI DIN IAȘI

de DUMITRU NASTASE



Într-un scurt articol publicat în 1931¹ arhitectul Șt. Balș semnala existența unei biserici ieșene care, cu ascunzătorile și cu podul ei prevăzut cu metereze, constituise pe vremuri un loc de refugiu și apărare ce putea face față «unui atac făcut de o ceată de oameni nepregătiți»². Este vorba de biserica sf. Ioan Botezătorul, a cărei zidire, începută de Miron Vodă Barnovschi, fusese terminată la 1635 de Vasile Lupu.

Înzestrarea unei biserici cu mijloace de apărare, fie ele și rudimentare, nu constituie un fenomen izolat în această perioadă în Moldova. Alte două cazuri sînt amintite în cuprinsul chiar al aceluiași articol: biserica schitului Hadîmbu (1659), din imediata apropiere a Iașilor, prevăzută cu o cămăruță specială de apărare a intrării — de tip «bretèche»³ — și Precista din Galați (1647), cu podul apărat de metereze ca la sf. Ioan Botezătorul, dispozitiv pe care îl mai întîlnim și la biserica din Toporăuți-Bucovina⁴.

Vremurile erau, într-adevăr, tulburi. Dacă, în general, organizația de stat feudală n-a putut garanta decît într-o foarte mică măsură, viața și bunurile personale ale locuitorilor Țărilor Romîne, în veacul al XVII-lea lipsa de siguranță ia forme cu totul acute.

În Moldova, o dată cu sfîrșitul veacului al XVI-lea, se încheie definitiv și epoca de glorie a statului feudal, marile frămîntări din primii ani ai veacului următor marcînd începutul unei perioade de decadență ce nu va face decît să se accentueze pe un răstimp de încă 200 de ani.

Lupta pentru satisfacerea intereselor partidelor ce se delimitează în sinul marii boierimi are ca principal obiectiv tronul. Schimbările de domnie se succed într-un ritm vertiginos. Deși numirile și mazilirile se fac de Poartă — către care

¹ Ștefan M. Balș, *O biserică fortificată în Iași (sf. Ioan Botezătorul)*, în «Închinare lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 ani», Cluj, 1931, p. 28—31, 1 il. și extras.

² Ștefan M. Balș, *loc. cit.*, p. 29.

³ Bretèche = în arhitectura militară medievală, mică încăpere paralelipipedică alipită părților superioare ale unei fațade, în așa fel încît prin pardoseala ei găurită să poată fi aruncate proiectilele asupra asediatorilor. Vezi L. Réau, *Dictionnaire d'art et d'archéologie*, Paris, f.d., p. 67.

⁴ G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933, p. 104. «Caracterele constructive sprijină tradiția zidirii bisericii de către Miron Barnovschi», spune G. Balș.

diverșii domni și domnișori supralicitează în măritii de tribut și uriașe daruri în bani — pretendenți și titulari ai domniei o duc în necurmăte lupte în care, în cadrul unor alianțe și adversități întortochiate, sînt sprijiniți de trupele puternicilor vecini ale căror interese se ciocnesc în jurul sau asupra Țărilor Romîne. Dar fie că vin ca aliați, fie ca dușmani, turcii, tătarii, polonii, cazacii, ungurii și nemții au grijă

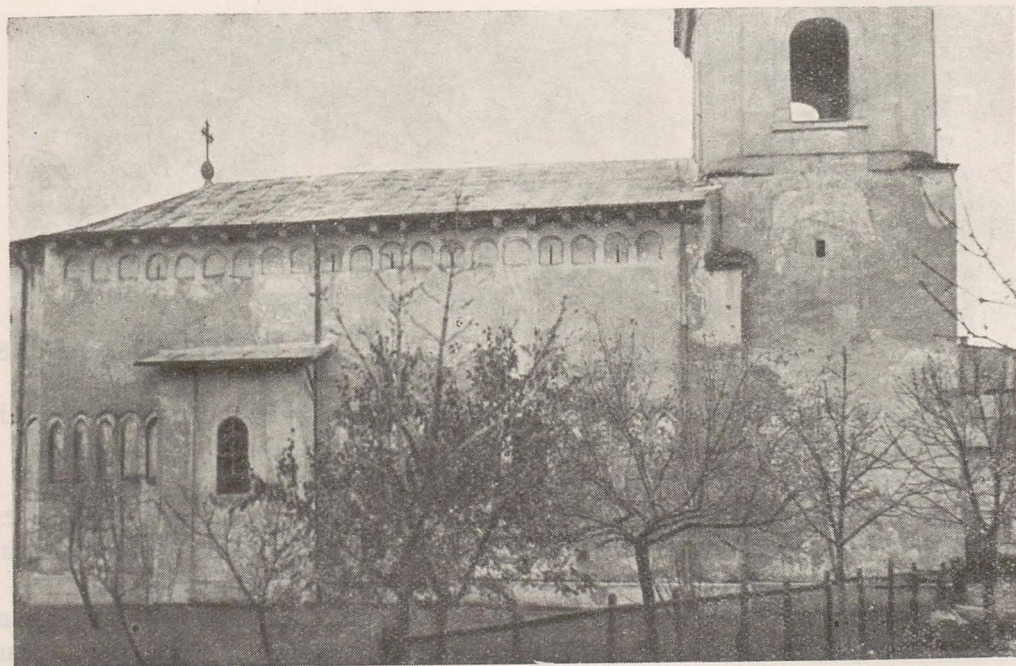


Fig. 1. — Biserica sf. Ioan Botezătorul. Fațada nord. (Foto N. Ionescu).

întîi să jefuiască. Uneori acordarea de ajutor militar este un simplu pretext. Astfel, de pildă, în 1660, după ce Ștefăniță Lupu izbutește să scoată din Iași pe supărătorii săi aliați, tătarii din Bugeac, cu ajutorul cărora bătuse pe pretendentul Constantin Șerban, sosește și pașa din Silistra, care, nemulțumit că nu mai are cu cine se lupta, pradă timp de trei zile orașul și terorizează pe boieri pentru a le extorca bani¹.

Starea de anarhie combinată cu fiscalitatea excesivă ce trebuia să asigure plata tributului și a enormelor «cadouri» întreținătoare de domnie și totodată să creeze însemnatele rezerve necesare pentru vremurile de restriște foarte ușor previzibile, favorizează încursiunile pe cont propriu ale unor formații militare străine din apropierea granițelor («joimiri» poloni, grupuri de cazaci, tătarii, munteni etc.) și, în interiorul țării, organizarea de «cete» prădalnice, care atacă satele, uneori chiar orașele și, mai ales, mănăstirile. «Se-au făcut oameni răi mulți, anume tálhari și furi, și au venit acmu cindzeci de tálhari... și au tálhuit mănăstirea

¹ «Bine nu s-au mântuit Ștefăniță vodă de El Agasi de Bugiag, au sosit și pașea de Silistra, Mustafa pașe și cum au sosit au descălecat drept la curtea cea domniască... Făcând pre boeri haini, i-au luat pre toți, câți-ș au fost boeri, de i-au închis, țindu rău și pre Ștefăniță vodă și făcându-l om de nemică. Au ședzut aice trei dzile, cu mare cheltuială și sile în oraș de oștenii lui și la purces au ales den toți boierii pre Toma vornicul și pre Șeptelici hatmanul și pre Prăjescul vornicul în pază și până n'au dat 60 pungi de bani, nu i-au slobodzit pre boierii, carii mai sus se pomenesc, amu dela marginea țărâi». Miron Costin, *Letopiseșul Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace*. Ediție critică de P.P. Panaitescu, București, 1944, p. 215.

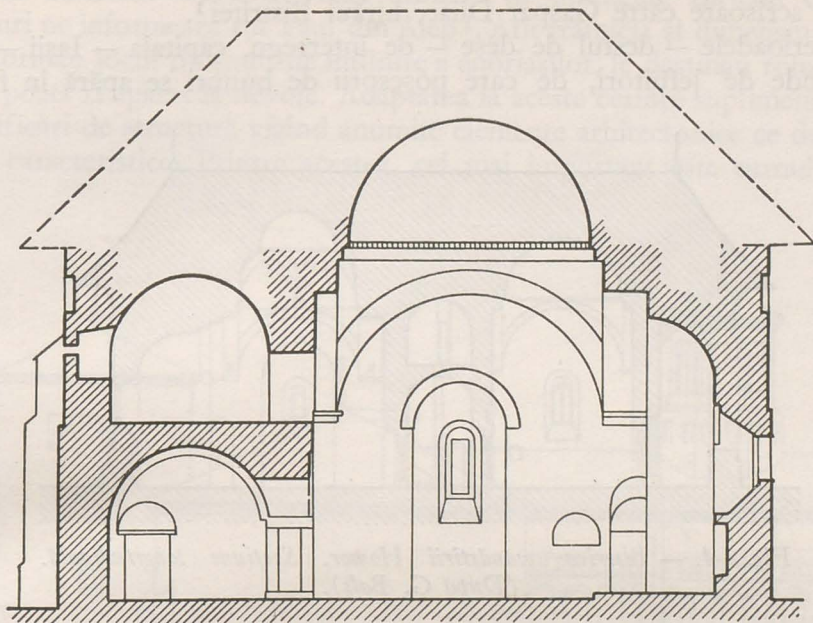


Fig. 2. — Biserica schitului Hadimbu. Secțiune longitudinală. Relevu
arb. H. Teodoru. (Clișeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

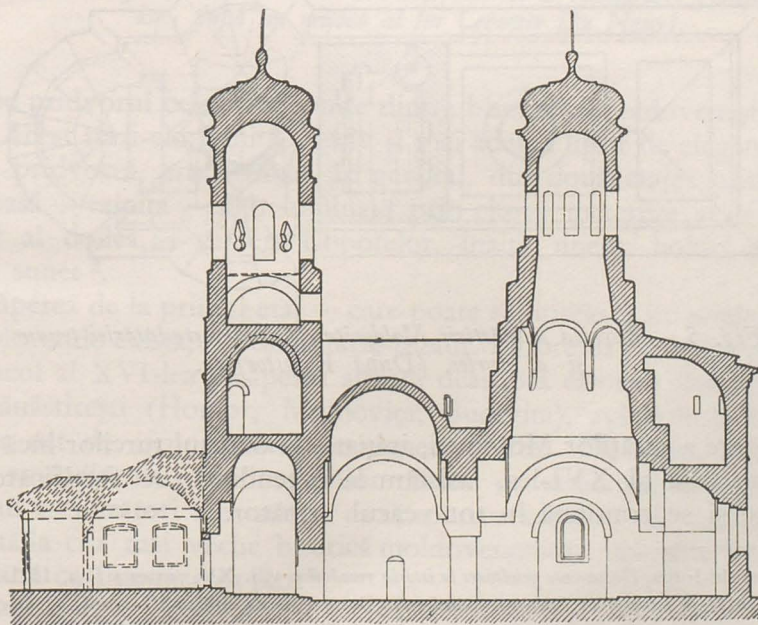


Fig. 3. — Biserica Precista din Galați. Secțiune longitudinală. Relevu
arb. Gr. Ionescu. (Clișeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

Suceviței, de-au rămas numai cu peatra», se plînge în 1629 egumenul Putnei Anastasie, într-o scrisoare către Gaspar Diiac, birăul Bistriței¹.

În perioadele — destul de dese — de interregn, capitala — Iași — e colindată de bande de jefuitori, de care posesorii de bunuri se apără în fortificații

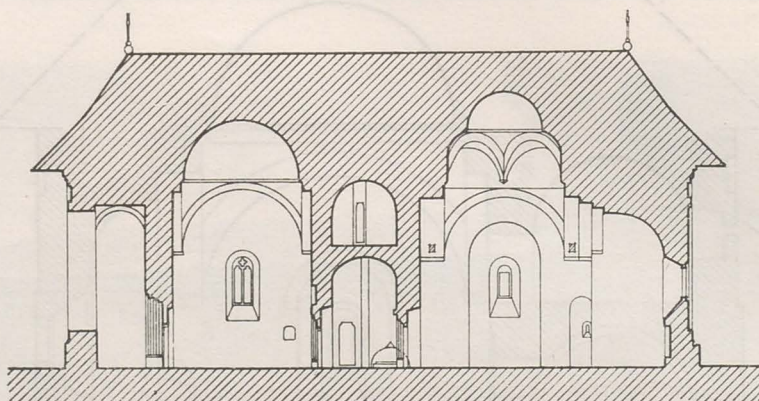


Fig. 4. — Biserica mănăstirii Homor. Secțiune longitudinală.
(După G. Balș).

improvizate. Speriatul Paul din Alep, încă neobișnuit cu atari aventuri, notează câteva aspecte ce evocă lectorului modern imagini de «Far-West»².

Deși tradiționala «bejenie» rămîne mijlocul de scăpare cel mai uzitat, se ivesc și forme de apărare pe măsura acestor vitrege împrejurări. Astfel, paralel cu acțiu-

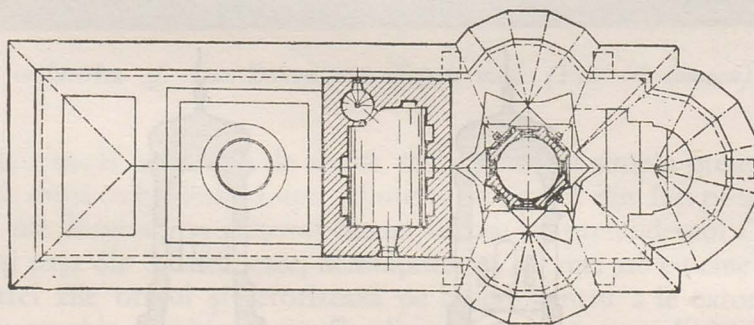


Fig. 5. — Biserica mănăstirii Moldovița. Planul vestmîntăriei-tezaur
și al turlei. (După Romstorfer).

nea de distrugere a cetăților Moldovei, inițiată, la ordinul turcilor încă din a doua jumătate a veacului al XVI-lea, asistăm la o tendință de fortificare a mănăstirilor ce crește și se continuă în tot veacul următor.

¹ Hurmuzaki-Iorga, *Documente privitoare la istoria românilor*, vol. XV, partea a II-a, 1601—1825, București, 1913, p. 970. Cf. și A.D. Xenopol, *Istoria Românilor din Dacia Traiană*, ediția a III-a, vol. VI, București, f.d., p. 82.

² Vasile Lupu, surprins nepregătit de pretendentul Gheorghe Ștefan în 1653, părăsește Iași în grabă, fugind la Hotin: « Aussitôt après le départ du lion (c'est à dire du Prince), la crainte et l'épouvante s'emparèrent de la population de la ville car les habitants du pays devinrent tous des voleurs rebelles. Tous les négociants et la population de la ville s'assemblèrent et transportèrent leurs biens dans les couvents; ils s'y retranchèrent, en faisant des barricades autour de chaque couvent au moyen des voitures. Une grande terreur régnait parmi eux et nous la partagions car, de notre vie nous n'avions pas été témoins d'événements pareils». (Paul de Alep, *Voyage du Patriarche Macaire d'Antioche*. Texte arabe et traduction française par Basile Radu. Paris, 1930—1933, p. 478/238).

Că bisericile orășenești erau utilizate în momente dificile drept depozite de bunuri ne informează tot Paul din Alep¹. Atît trăinicia și dimensiunile, cît și faptul că formau locul obișnuit de întîlnire a enoriașilor, le destinau rolului de adăpost care să poată fi apărat la nevoie. Adaptarea la aceste cerințe suplimentare duce însă la modificări de structură vizînd anumite elemente arhitectonice ce devin, sub acest aspect, caracteristice. Printre acestea, cel mai important este turnul-clopotniță ce

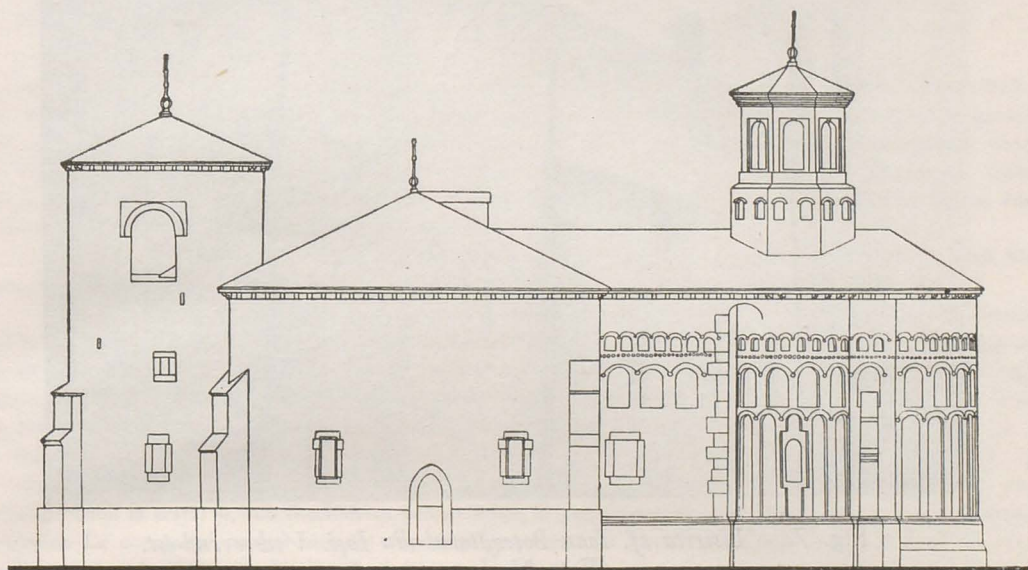


Fig. 6. — Biserica sf. Nicolae Domnesc din Iași, înainte de restaurare. (Clișeu Com. Mon. Ist., după un relevu al lui Lecomte Du Nouy).

se ridică pe pridvorul celor mai multe dintre bisericile moldovenești din veacul al XVII-lea. Acest turn-clopotniță, masiv și mai adesea lipsit de eleganță, făcînd corp comun cu pridvorul, este format, în general, din două etaje: primul cuprinde o încăpere joasă — tainița — slab luminată prin cîteva metereze și de acces oarecum dificil, iar al doilea, — camera clopotelor, înaltă, uneori boltită și cu mari deschideri de sunet².

Încăperea de la primul etaj — care poate să lipsească în unele cazuri — constituia, acolo unde exista, o veșmîntărie-tezaur. Ea prelua funcțiile pe care le avu-sese în veacul al XVI-lea încăperea situată deasupra camerei mormintelor la unele biserici mănăstirești (Homor, Moldovița, Sucevița), avînd însă de data aceasta, un caracter net de ascunzătoare, de cameră secretă. De altfel, la noi, preocuparea de a amenaja în cadrul spațiilor oferite de structura unui edificu religios, depozite sau ascunzători a existat — ca să spunem astfel — din totdeauna, ea putînd fi constatată la cea mai veche biserică moldovenească, cea din Rădăuți, aproape contemporană cu întemeierea țării³.

¹ «Les prières et les messes cessèrent parce que les églises et les sanctuaires étaient bondés de marchandise et de provisions amoncelées jusqu'aux voûtes». Ibidem.

² Vezi și G. Balș, *op. cit.*, p. 447.

³ Aici, deasupra fiecăreia din cele două nave laterale (mai joase decît nava principală) există cîte o galerie (tribună falsă) boltită, avînd aceeași lungime și lățime cu acestea. Scara urcă din pronaos pînă la nivelul galeriilor laterale, cu acces la galeria sudică și la o ascunzătoare situată deasupra pronaosului; încă două — trei trepte duc la podul de pe extradosul cilindrului. Galeria sudică e împărțită în două încăperi egale (de cîte 4,80 m



Fig. 7. — Biserica sf. Ioan Botezătorul din Iași. Vedere sud-est.
(Foto N. Ionescu).

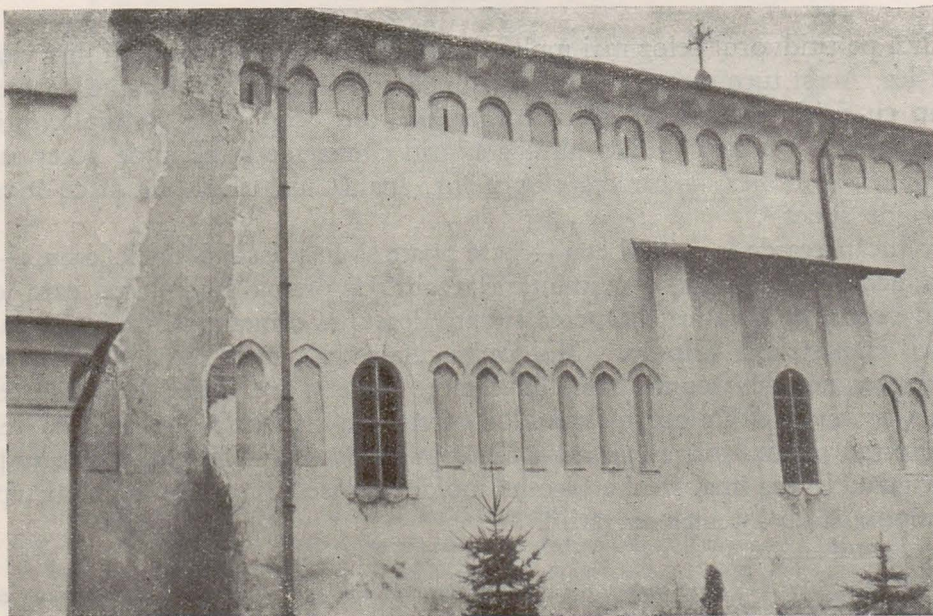


Fig. 8. — Biserica sf. Ioan Botezătorul din Iași. Metereze în peretele sud.
(Foto N. Ionescu).

În Moldova tainița capătă însă înfățișarea despre care am vorbit mai sus, încadrându-se unei forme arhitectonice bine precizate — greoiul turn-clopotniță de pe pridvor — de abia la începutul veacului al XVII-lea, poate încă de la sfârșitul veacului anterior¹.

Interesantă din punct de vedere al dispozitivului de apărare este, fără îndoială, biserica sf. Ioan Botezătorul. Nu vom insista însă asupra ei, dat fiind că avem descrierea completă și precisă a acestui dispozitiv și a ascunzătorilor, făcută de arh. St. Balș².

lungime fiecare) printr'un zid transversal străpuns în ax de o ușă în arc frânt, (0,80 m lat, 1,80 m înalt, la cheia arcului) cu chenar simplu de piatră șlefuită. Acest zid este dublat de altul mai nou, plin, grosolan lucrat, ce astupa și ușa, în dreptul căreia s-a spart mai târziu un soi de fereastră de formă neregulată. Același lucru s-a întâmplat și cu ușa joasă prin care se pătrunde, de pe scară, în prima cameră a galeriei. Galeria nordică, la origine continuă, a fost despărțită ulterior în două încăperi neegale (cea mai mică înspre altar), printr-un perete din lespezi de piatră cu o deschidere.

Materialul și sistemul de construcție, aceleași la aceste părți ca la restul edificiului (în afară bineînțeles, de adaosurile specificate), dovedesc că încăperile descrise există de la bun început.

¹ «Prima dintre bisericile care primesc acest turn turtit pe pridvor pare să fie sf. Nicolae din Suceava, zidită la 1611». Arh. Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii românești*, București, 1937, p. 357. Dar după relatarea din 1593 a lui Trifon Korobeinkov, la biserica domnească din Iași, «clopotnița de piatră se ridică deasupra intrării» (după G. Bezviconi, *Călători ruși în Moldova și Muntenia*, București, 1947, p. 35—36), sau «peste tinda bisericii; tinda e mare și jur împrejurul bisericii»... (același text, după N. A. Bogdan, *Orașul Iași...* ed. II, Iași, 1913, p. 191. Sublinierile sînt ale noastre). Schița (fațada sud) rămasă de dinaintea dărîmării bisericii de către A. Lecomte du Nouy prezintă un turn scund, în care se văd două metereze sub camera clopotelor, la nivele diferite (probabil la scară) și, sub deschiderea pentru sunet, o alta destul de mică care ar indica existența etajului intermediar. La concluzia apariției turnului-clopotniță pe pridvor în veacul al XVI-lea ajunge și prof. M. Berza, într-o lucrare încă în manuscris. Vezi și G. Balș, *op. cit.*, p. 206.

² «Jur împrejur în pereții exteriori (ai podului bisericii. — D.N.) sunt prevăzute metereze... care serveau odată pentru apărare... Așezate la o înălțime care variază de la 0,30 m la pronaos pînă la 0,95 spre altar din cauza pardoselii neregulate, ele au o deschidere de 0,60 m spre interior și se strîmtează ajungînd pînă la 0,07 m spre exterior pentru o înălțime de 0,55m. Dispuse fără regulă găsim trei în peretele sud, șase în spre nord, trei în peretele circular al altarului, din care una în ax, și în sfîrșit, cîte una de colț spre N-V și S-V în dreapta și stînga turnului...

Observăm însă că mijloacele de apărare nu erau foarte perfecționate. Unghiul mort, ferit de bătaia gloanțelor, este destul de mare, partea de jos a meterezelor fiind orizontală și nu înclinată pentru a permite o tragere mai apropiată...

Singură partea de deasupra altarului unde se găsește o încăpere despărțită printr-un zid de restul podului este acoperită cu o boltă de cărămidă — jumătate de calotă sferică — care se reazimă pe zidurile exterioare. Intrarea în această încăpere se face pe sub altă boltă mică, tronconică, alipită de cea mare, în peretele căreia este o deschidere joasă — 0,80/0,95 m, prevăzută cu o ușă groasă de stejar.

Examinînd însă structura zidurilor se poate observa că zidurile încăperii construite în întregime din cărămidă nu se leagă cu vechea arhitectură de piatră și sînt un adaos posterior.

Este posibil ca la un moment dat să fi părut prea îndrăzneță manifestarea spiritului de rezistență afirmată de acele metereze înguste din vîrful bisericii care — pentru a nu mai atrage atenția — au fost astupate, transformîndu-se astfel fortăreața în ascunzătoare. Închizîndu-se meterezele s-a zidit încăperea boltită de deasupra altarului care odată închisă cu ușa ei de stejar, nici nu se mai putea bănuî în întunericul obținut». (Cînd a apărut articolul, deschiderile spre exterior ale meterezelor, erau astupate. Îndepărtându-se ulterior zidăria de umplutură, ele au devenit vizibile dinafară. — D.N.)

«Pentru a ajunge în sus se trece printr-o scară îngustă de piatră săpată în grosimea zidului și boltită cu o serie de jumătăți de cilindru așezate și ele în scară, care pornește din colțul N-V al pronaosului, cotește străbătînd tot peretele vest și cotește din nou ajungînd la etajul intermediar al turnului. De aici singurul acces la pod era înainte printr-o deschidere (A în desen, fig.10) așezată la o oarecare înălțime, accesibilă probabil printr-o scară mobilă de lemn. (Intrarea actuală făcută pentru a înlesni trecerea la clopot este posterioară și obținută prin spargerea zidului). Prin urmare ușa A o dată închisă și scara de acces retrasă, podul rămînea complet izolat.

La etajul superior al turnului se ajunge printr-o scară săpată și ea în zid. Nu se poate ști dacă nu erau și aici dispozitive pentru apărarea intrării în biserică, deoarece toată partea superioară a turnului a fost refăcută și modificată într-o epocă mai târzie prezentînd forme ale artei baroce». Ștefan M. Balș, *loc. cit.*, p. 28—29, (1—2).

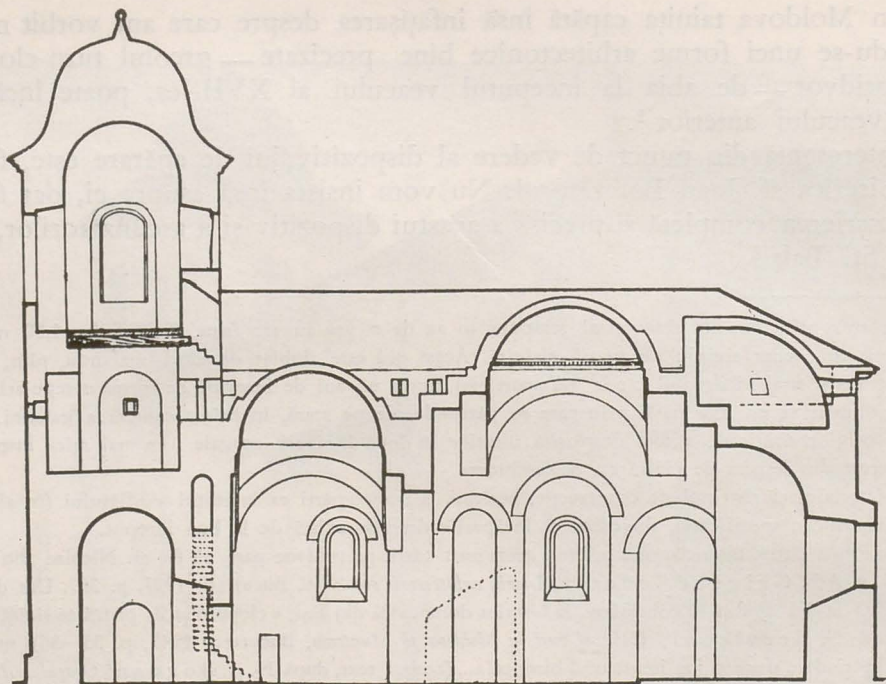


Fig. 9. — Biserica sf. Ioan Botezătorul din Iași. Secțiune longitudinală. Relevu arh. Gr. Ionescu (Clășeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

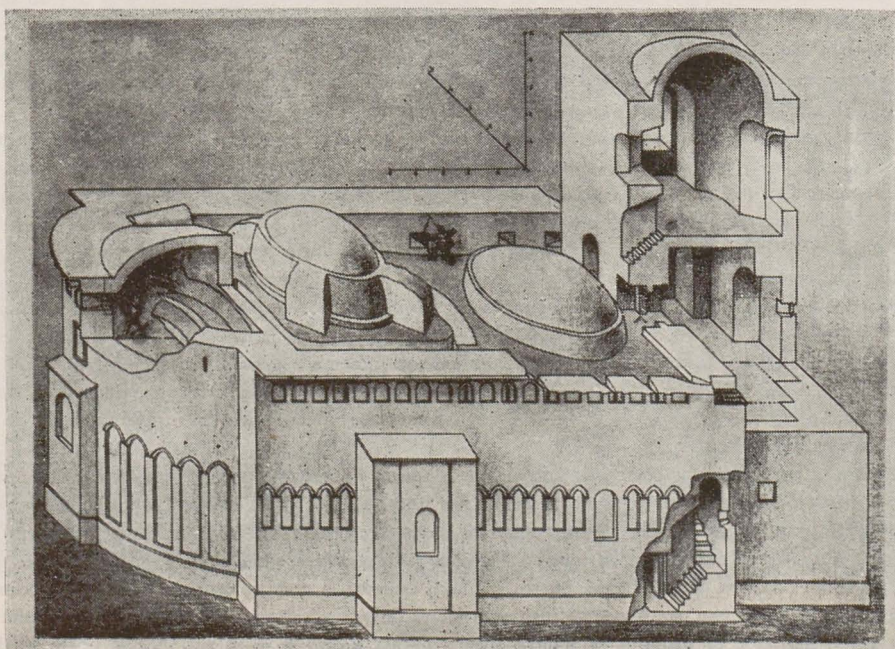


Fig. 10. — Biserica sf. Ioan Botezătorul din Iași. Interiorul podului și al turnului-clopotniță. (După Șt. Balș).

Dintre bisericile din veacul al XVII-lea, mai sînt în oraş două ale căror turnuri-clopotniţe se încadrează perfect cazului tip (cu tainiţă) descris mai sus.

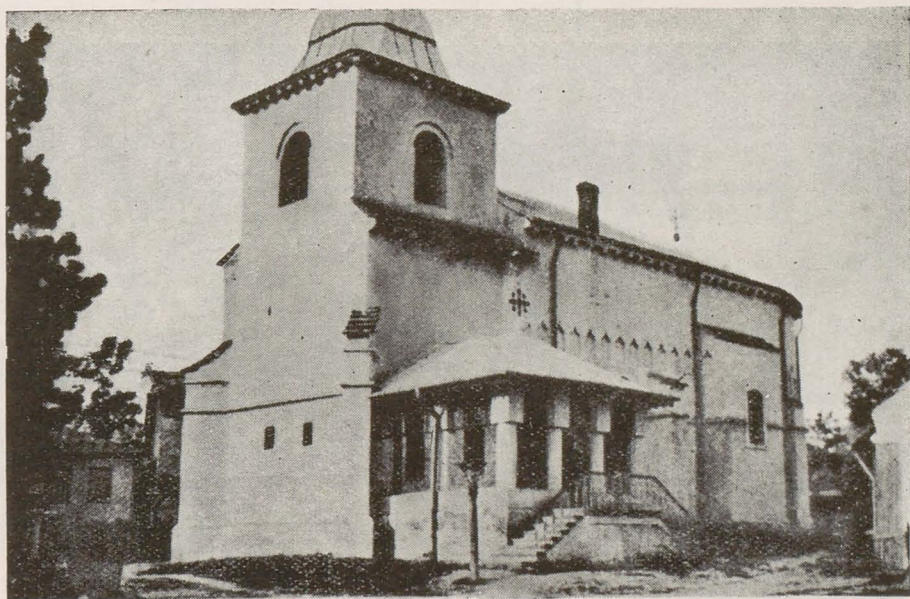


Fig. 11. — Biserica Vovidenia din Iași. Vedere sud-vest. (Clișeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

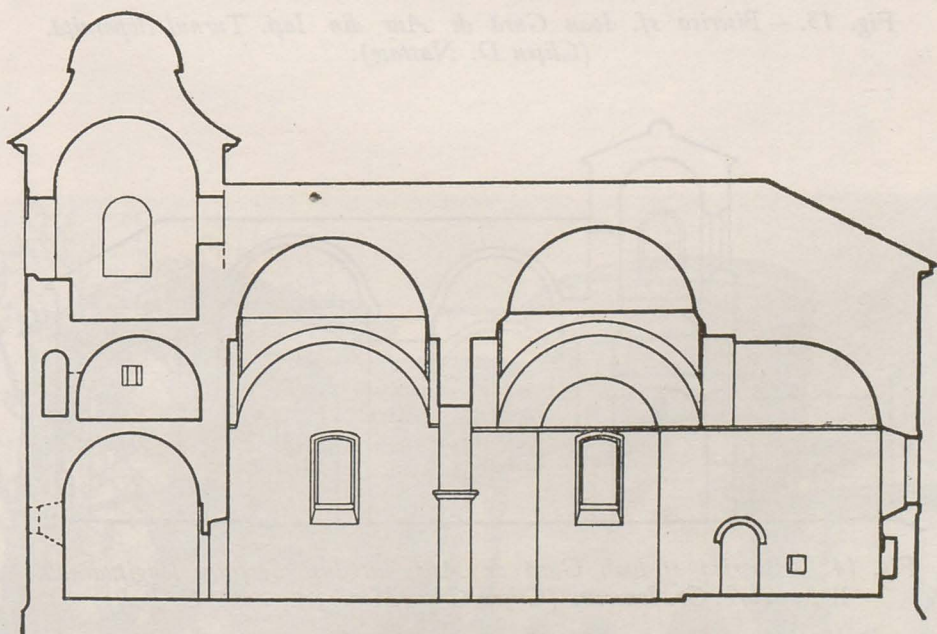


Fig. 12. — Biserica Vovidenia din Iași. Secțiune longitudinală. Relevéu arb. Gr. Ionescu. (Clișeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

Prima este Vovidenia (Intrarea în biserică a maicii domnului), a cărei dată precisă de construcție nu se cunoaște, clădire bine încheată, lăsînd o impresie de bloc unitar, dar care a suferit refaceri probabil în veacul al XVIII-lea¹, și sigur în

¹ Vezi G. Balș, *op. cit.*, p. 151.

1902¹; a doua e sfântul Ioan Gură de Aur, biserică modestă zidită la 1682 după pisanie², dar poate mai înainte, dat fiind că un pomelnic săpat în piatră din proscomidie începe cu Istratie Dabija³. Tăinața comunică cu scara printr-o ușă puter-



Fig. 13. — Biserica sf. Ioan Gură de Aur din Iași. Turnul clopotniță. (Clișeu D. Nastase).

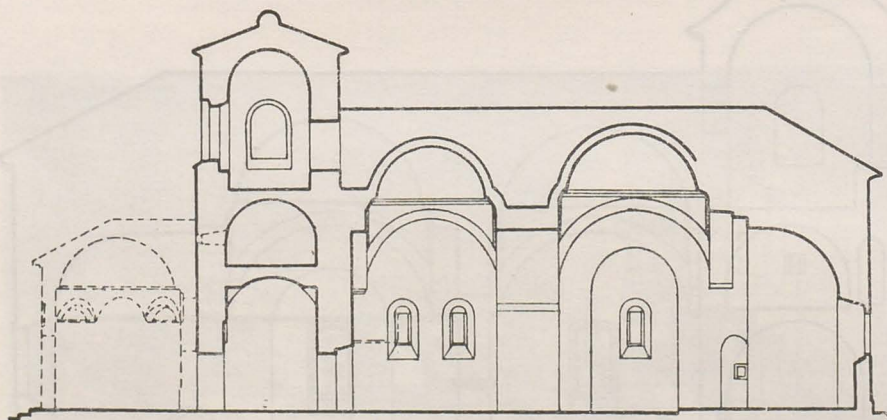


Fig. 14. — Biserica sf. Ioan Gură de Aur din Iași. Secțiune longitudinală. Relevu arh. Gr. Ionescu. (Clișeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

nică, de fier, întărită cu bare și are, în peretele de vest, un meterez, acum astupat de pridvorașul pe stâlpi adăugat fațadei apusene prin veacul al XVIII-lea și închis probabil către 1850, transformare făcută din dania membrilor familiei Romalo

¹ Vezi N.A. Bogdan, *op. cit.*, p. 227.

² Vezi și N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. II, București, 1908, p. 131, cf. G. Balș, *op. cit.*, p. 210—211.

³ G. Balș, *op. cit.*, p. 211.

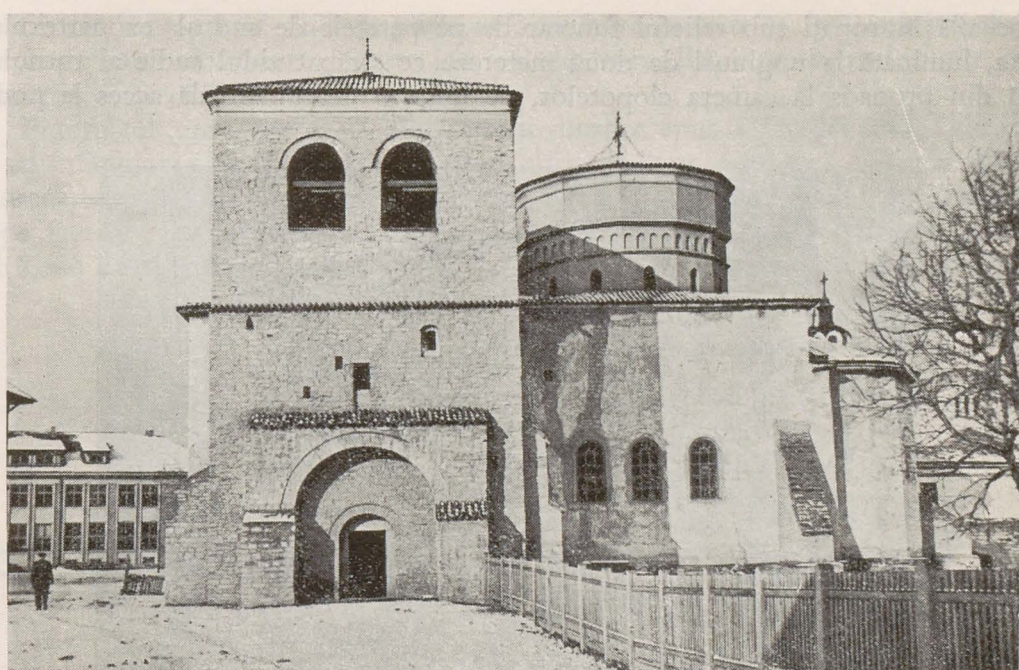
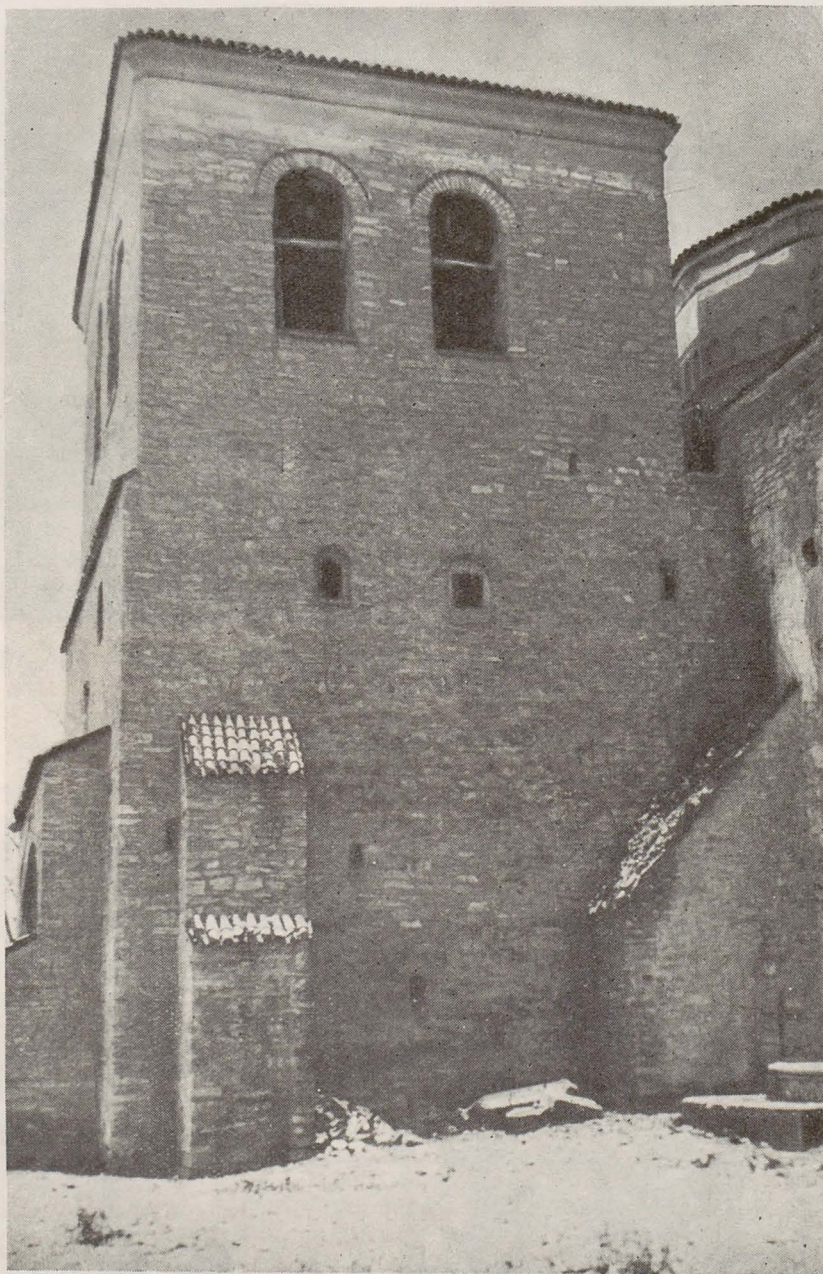


Fig. 15. — Biserica sf. Sava din Iași. Vedere sud. (Foto N. Ionescu).



Fig. 16. — Biserica sf. Sava din Iași. Vedere sud-est. (Foto N. Ionescu).

ce se află îngropați sub relieful funerar de pe peretele de sud al exonartexului. Scara, luminată la unghiuri de două metereze ce străbat zidul sudic al turnului, urcă din pronaos la camera clopotelor, de unde o deschidere dă acces la podul



*Fig. 17. — Biserica sf. Sava din Iași. Turnul clopotniță, fațada est.
(Foto N. Ionescu).*

bisericii, în pereții exteriori ai căruia (ca și la Vovidenia, de altfel), n-am găsit urme de metereze.

O clădire singulară în panorama arhitecturii moldovenești este aceea a bisericii sf. Sava din Iași, construcție mai veche, rezidită la 1625 de un mare pos-

telnic Enache¹. Impresia ciudată, puțin neliniștitoare pe care o lasă privitorului, se datorește celor două turle, foarte joase și de mare diametru, nemaîntîlnite pe meleagurile noastre².

Puternicul turn-clopotniță alipit părții dinspre apus a fațadei sudice diferă și el, cu înfățișarea-i de fortăreață, de tipul obișnuit în acea vreme. Adăugat după terminarea bisericii (un contrafort al acesteia, înecat în zidăria turnului, se distinge bine pe fațada vest, la îmbinare), el are un parter — pridvorul — boltit în semi-cilindru, un prim etaj format din două încăperi neegale, iar deasupra un vast lăcaș

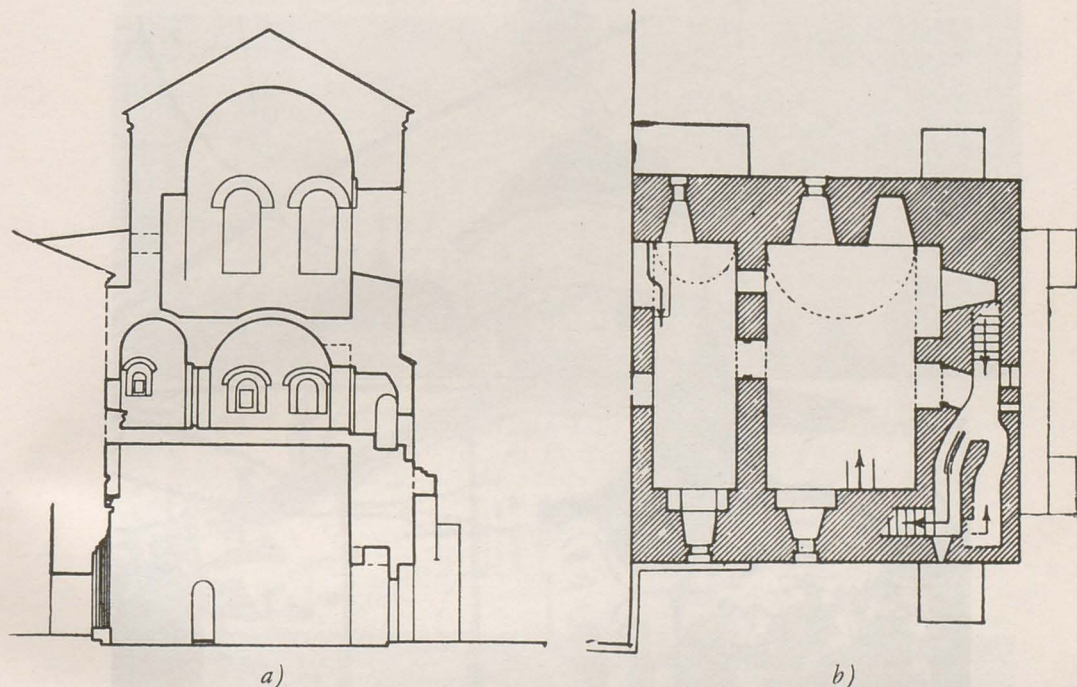


Fig. 18. — Biserica sf. Sava din Iași. Turnul clopotniță. (După G. Balș).
a) Secțiune verticală. (Relevu arh. Șt. Balș). b) Plan etaj I.

al clopotelor. Scara, în grosimea peretelui de est, e luminată de fereștruci și mereze la cotituri și la punctele de unde pornesc ramificații (dintre care una duce la o ușă zidită). În pardoseala încăperii mici de la primul etaj se deschide un gîrlici cu o pantă scurtă ce coboară la o ascunzătoare cu intrarea boltită. Deschiderile a două încăperi similare se văd și în pardoseala camerei mari, lîngă peretele de apus.

Micile deschideri din diferitele puncte ale pereților turnului sînt, în majoritatea cazurilor, foarte puțin evazate către interior și au partea inferioară orizontală: sînt așadar destul de improprii pentru apărare.

O scară pornește și din diaconicon, însă este, din păcate, zidită.

Biserica nu are pod, învelitoarea actuală fiind foarte joasă.

¹ G. Balș, *op. cit.*, p. 87. Vezi și pasajele referitoare la biserica sf. Sava din interesantul articol al prof. Dan Bădărău: *Fost-a Enache din Constantinopol arhitectul bisericii Trei Ierarhi din Iași?* în «Studii și cercetări de istoria artei», III, (1956), nr. 1-2, p. 284—290.

² Vezi și G. Balș, *op. cit.*, p.88. «Impresia generală este a unei clădiri otomane», spune acesta, confirmînd o remarcă a lui Paul din Alep.

În 1627, Miron Barnovschi dăruie «în dritul Iașilor» mănăstirea din care azi nu a rămas decât biserica ce poartă numele voievodului ctitor și singuraticul turn-clopotniță, pe sub care se făcea altădată intrarea în curtea încinsă cu ziduri.

Deasupra pridvorului, la origine deschis, al bisericii se înalță un turn destul de scund, de plan pătrat, format dintr-un singur etaj, accesibil prin obișnuita scară tăiată în grosimea zidului. Acest turn nu servește însă de clopotniță, ci are numai rostul de ascunzătoare și ultim refugiu. Principala sa încăpere este boltită și luminată de trei ochiuri de fereastră, câte unul pe fiecare parte, afară de cea de nord.



Fig. 19. — Biserica Barnovschi din Iași. Vedere sud-vest. (Clișeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

Prin două deschizături din colțurile de nord-vest și sud-vest ale pardoselii — ce puteau fi zidite la nevoie — se pătrunde în două ascunzători pentru obiecte de preț practicate în tot lungul zidurilor de nord și sud. Fiecare din ele se compune din câte două compartimente late de 1,50 m și lungi, unul de 1,50 m, celălalt de 2 m, legate printr-un minuscul culoar. Câte un semicilindru continuu de cărămidă le acoperă. Înălțimea, la cheia bolții, e de numai 1,10 m.

Mai încurcate sînt tainițele din turnul clopotniță al aceleiași biserici Barnovschi. Încăperea etajului I, sub foarte înalta cameră a clopotelor, există și aici, dar din aceasta din urmă o deschidere boltită, în stînga intrării, la 1,20 m înălțime

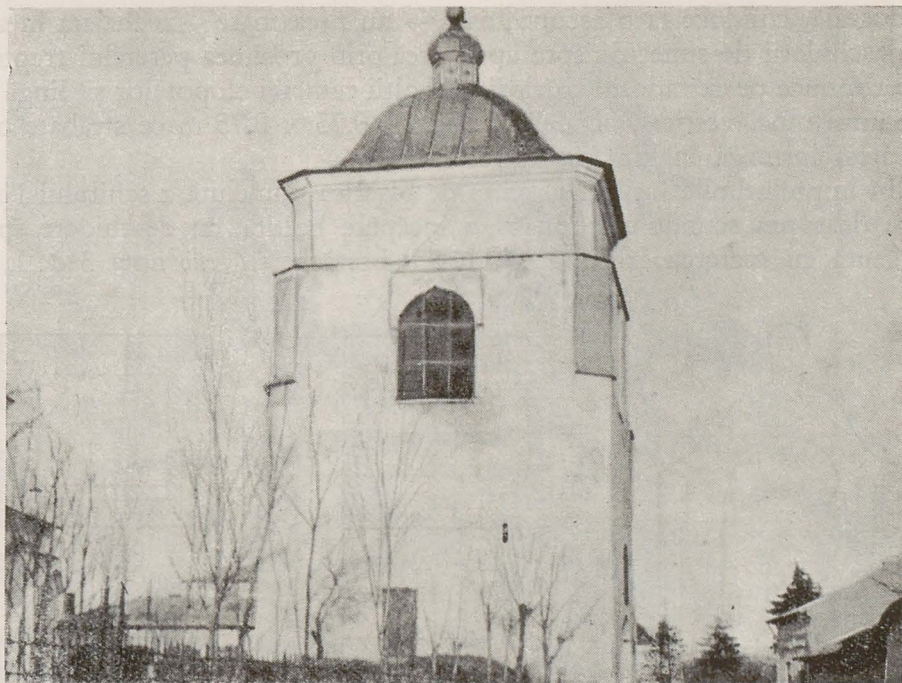


Fig. 20. — Biserica Barnovschi din Iași. Turnul clopotniță, vedere vest.
(Clișeu D. Nastase).

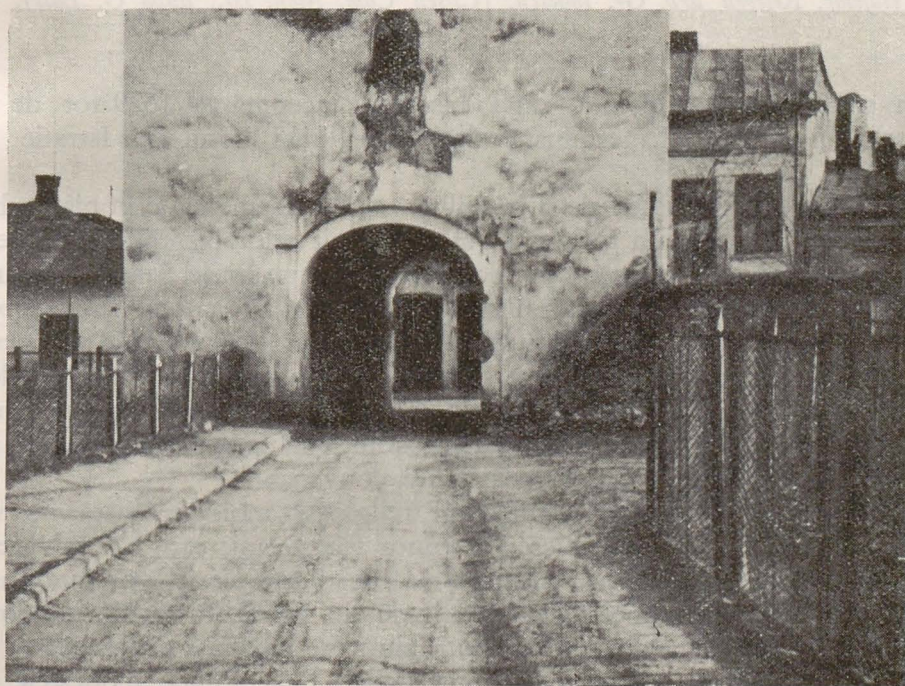


Fig. 21. — Biserica Barnovschi din Iași. Turnul clopotniță, fațada nord, partea inferioară. (Clișeu D. Nastase).

de pardoseală, conduce la o ascunzătoare — nu prea mare — menajată în zid. Din glaful deschiderii de sunet dinspre apus urcă prin grosimea peretelui treptele unei scări ce conduce pe extradosul pardosit al bolții camerei clopotelor și, lângă aceasta, la gura unui canal vertical, paralelipipedic, de $0,75 \times 0,75$ m ce străbate pe colțul de nord-est întreaga înălțime a turnului.

În împrejurimile Iașilor, în afară de biserica pomenită a schitului Hadîmbu, care are deasupra scundului pronaos o încăpere boltită cu deschidere spre naos și prevăzută cu metereze rotunde și cu o « bretèche » (vezi nota 3 de la p. 77),

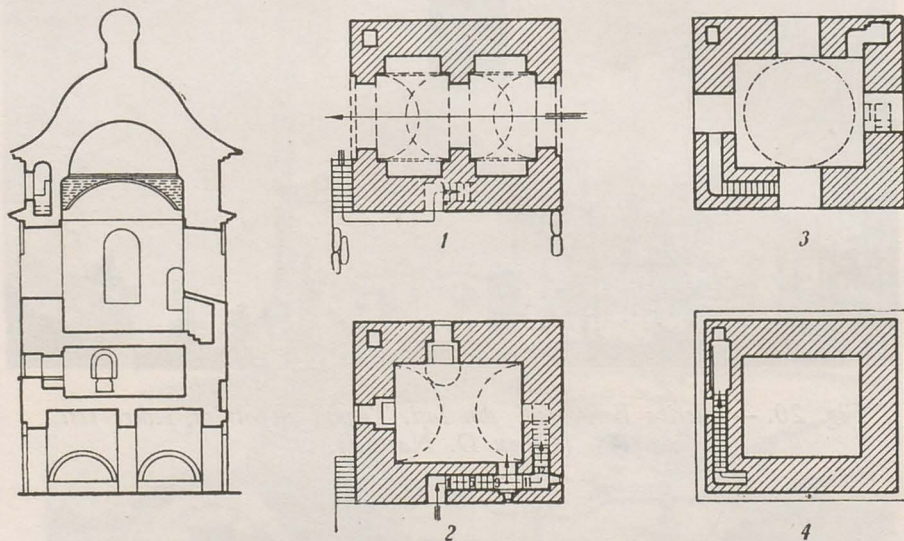


Fig. 22. — Biserica Barnovschi din Iași. Turnul clopotniță. Secțiune verticală și planurile etajelor. Relevé arh. Gr. Ionescu. (Cliseu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

amintim mănăstirea Bîrnova, a cărei biserică, începută la 1629 tot de Miron Barnovschi, n-a putut fi terminată decît mult mai tîrziu de Istratie Dabija (1661—1665).

De proporții monumentale și cu o interesantă ornamentație în piatră, biserica are deasupra pridvorului un turn mai puternic decît cele obișnuite. Ca și cel de la biserica Barnovschi, el nu servește de clopotniță; masivele sale ziduri îmbracă o obișnuită tainiță-tezaur, boltită și slab luminată și, deasupra, sub acoperiș, o încăpere mai joasă, cu pereții străpuși de numeroase metereze. Ca mai peste tot, accesul în turn se face printr-o scară ce pornește din pronaos. Acest tip de scară îngust și cotit, formează, în general, o cale de atac destul de neplăcută pentru invadatorii prezumați, obligați s-o urce unul cîte unul, pînă la apărătorii pe care trebuie să-i presupunem pregătiți pentru o primire convenabilă.

În veacul al XVIII-lea arhitectura religioasă moldovenească nu va mai fi capabilă de nici o tentativă de creare a unor forme noi, care s-o salveze de pe drumul decadentei. Cu toate că cele mai răsărite dintre ele își vor înnoi aspectul fațadelor prin adoptarea unei ornamentații de tip baroc, bisericile moldovenești nu-și vor modifica linia arhitectonică pînă tîrziu, cînd influența neoclasică va anunța apusul vechii concepții asupra artei construcției. Pînă atunci, modestele ctitorii ale vremii continuă să primească pe pridvor cunoscutul turn-clopotniță, ce le creează o notă caracteristică.

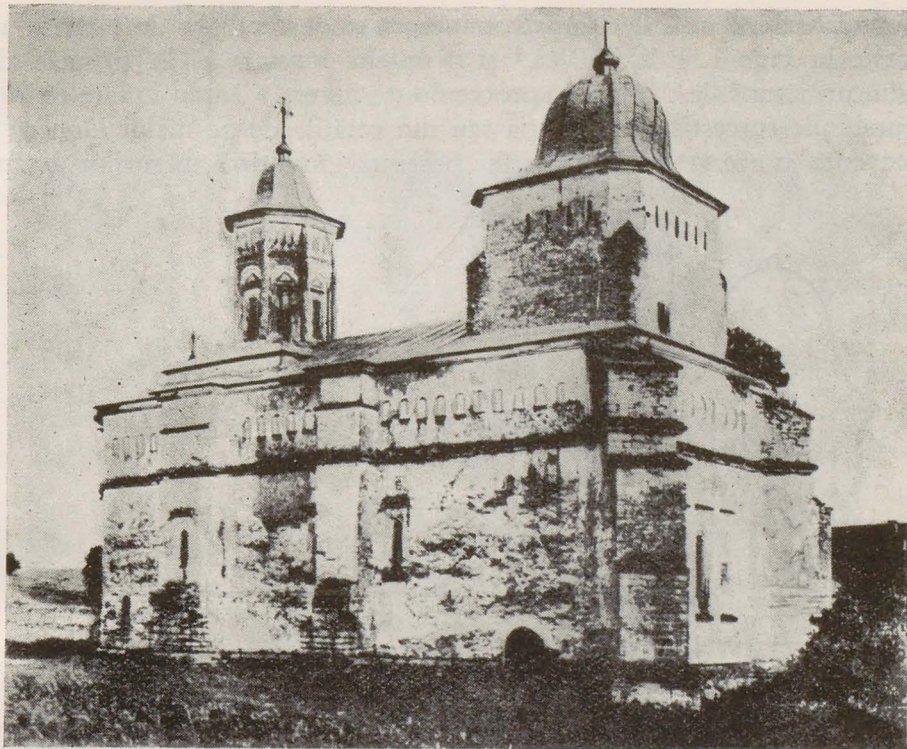


Fig. 23. — Biserica mănăstirii Bîrnova. Vedere nord-vest. (Clișeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

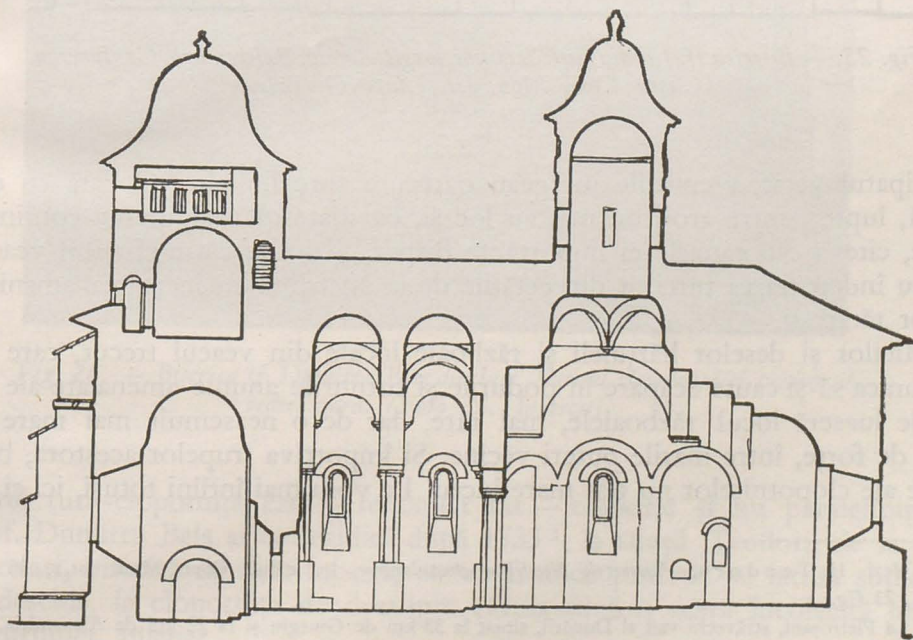


Fig. 24. — Biserica mănăstirii Bîrnova. Secțiune longitudinală. Relevu arb. Gr. Ionescu. (Clișeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

Spre deosebire însă de Țara Românească unde tendința de întărire a bisericilor crește în veacul al XVIII-lea ¹ și o putem constata și în primele decenii ale veacului următor ², în Moldova, procesul este invers. Căci în vreme ce în Muntenia incursiunile turcești din Bulgaria sau din cetățile de pe malul Dunării devin foarte frecvente în această perioadă și fac necesară înmulțirea măsurilor de apărare,

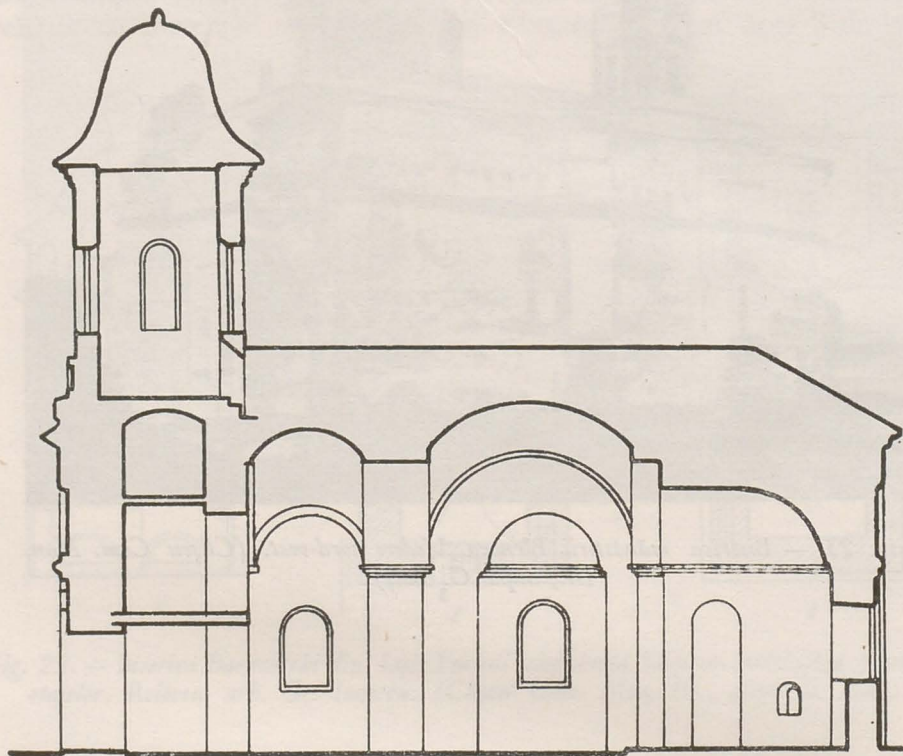


Fig. 25. — Biserica sf. Ilie din Iași. Secțiune longitudinală. Relevéu arb. Gr. Ionescu. (Clîșeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

în principatul vecin vremurile mergeau oarecum spre liniștire. O dată cu epoca fanariotă, lupte pentru tron nu mai au loc și, cu toate că nesiguranța continuă să fie mare, câteva din cauzele ei importante dispar, mai ales către sfârșitul veacului, o dată cu îndepărtarea turcilor din cetățile de la Nistru și cu încetarea amenințării invaziilor tătărești.

Micilor și deselor hărțuieli și războaie locale din veacul trecut, care obligaseră lumea să-și caute scăpare în podurile și turnurile anume amenajate ale bisericilor, le luaseră locul războaiele, mai rare, dar de o neasemuit mai mare desfășurare de forțe, între marile puteri vecine. Și împotriva trupelor acestora, bielele metereze ale clopotnițelor nu pot mare lucru. Le vom mai întâlni totuși, ici și colo,

¹ Vezi H. Teodoru, *Meterezele bisericilor cîmpulungene*, în «Bul. Com. Mon. Ist.», 36 (1943), p. 84—101, 23 fig.

² La Pietroșani, străvechi vad al Dunării, situat la 33 km de Giurgiu și la 22 km de Alexandria, «biserica, cu hramul sf. Treime, zidită la 1819 de vameșul Dumitru, în stilul unei fortărețe de zid masiv, boltită, fără lemnărie, a servit în timpul invaziilor ca azil de scăpare». *Marele Dicționar Geografic al României*, vol. IV, p. 718—719.

cîte una-două, puse să lumineze la cotituri scările înguste ce urcă la camera clopotelor, sau, dedesubtul acesteia, tainița ce persistă în unele locuri, mai mult din tradiție constructivă. Așa la sf. Ilie, biserică ieșană rezidită în veacul al XVI-lea

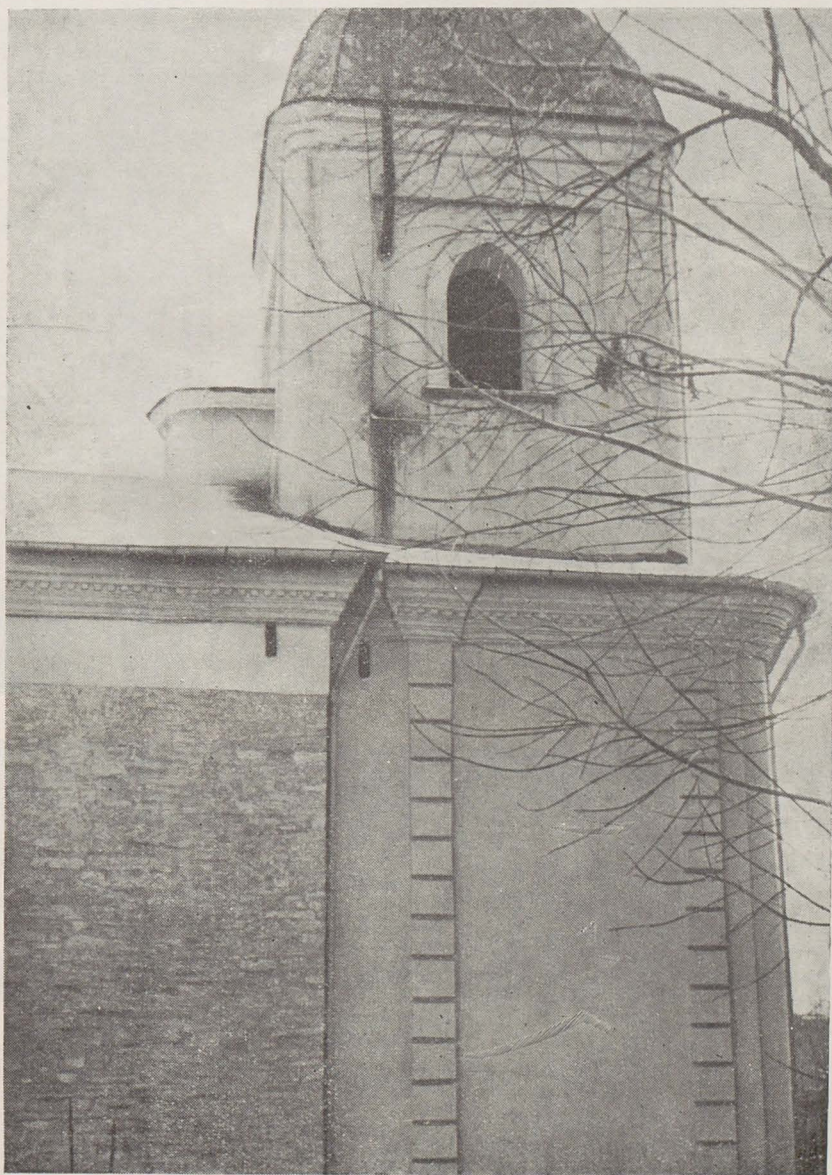


Fig. 26. — Biserica sf. Dumitru-Balș din Iași. Turnul clopotniță și pridvorul, vedere nord. (Foto N. Ionescu).

și al cărei turn-clopotniță este — fenomen rar — cilindric și nu paralelipedic, apoi la sf. Dumitru Balș și ea rezidită după 1733¹, la sfinții Teodori, de la 1761 și la Curelari, biserică de dată incertă, cu un frumos pridvor pe latura sudică, la origine deschis, la clopotnița de deasupra căruia urcă o scară încolăcită într-un soi de turnuleț angajat.

¹ G. Balș, *op. cit.*, p. 232.

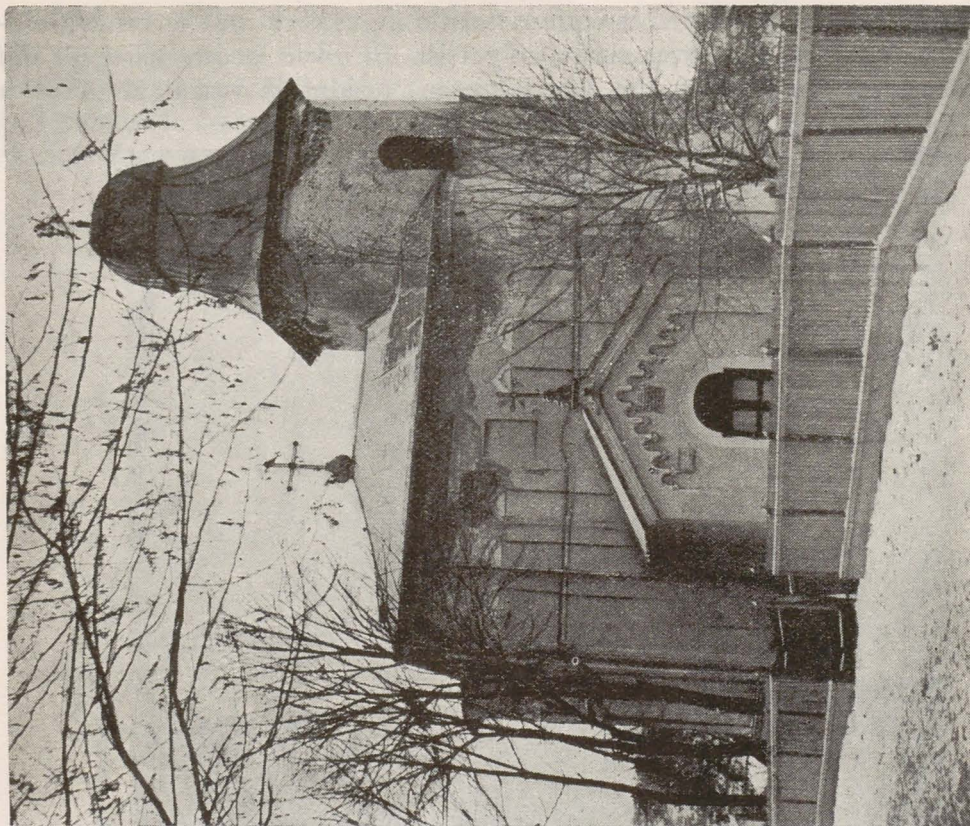


Fig. 28. — Biserica Cureaui din Iași. Vedere vest.
(Foto N. Ionescu).

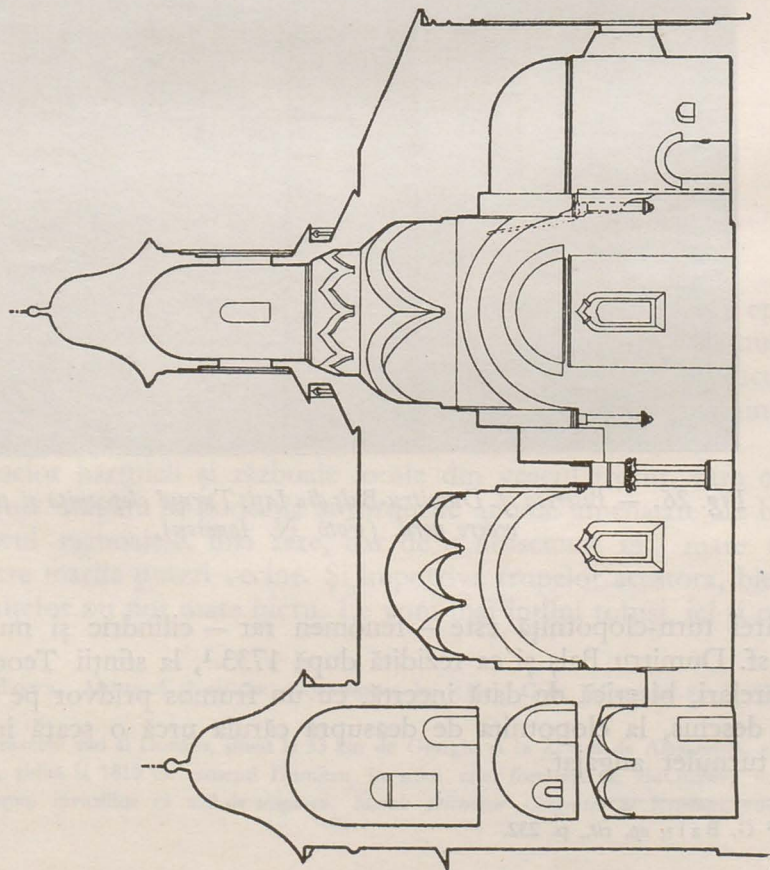


Fig. 27. — Biserica sfinții Teodori din Iași. Secțiune longitudinală. Releveu
arb. Gr. Ionescu. (Clășeu Com. Mon. Ist., după G. Balș).

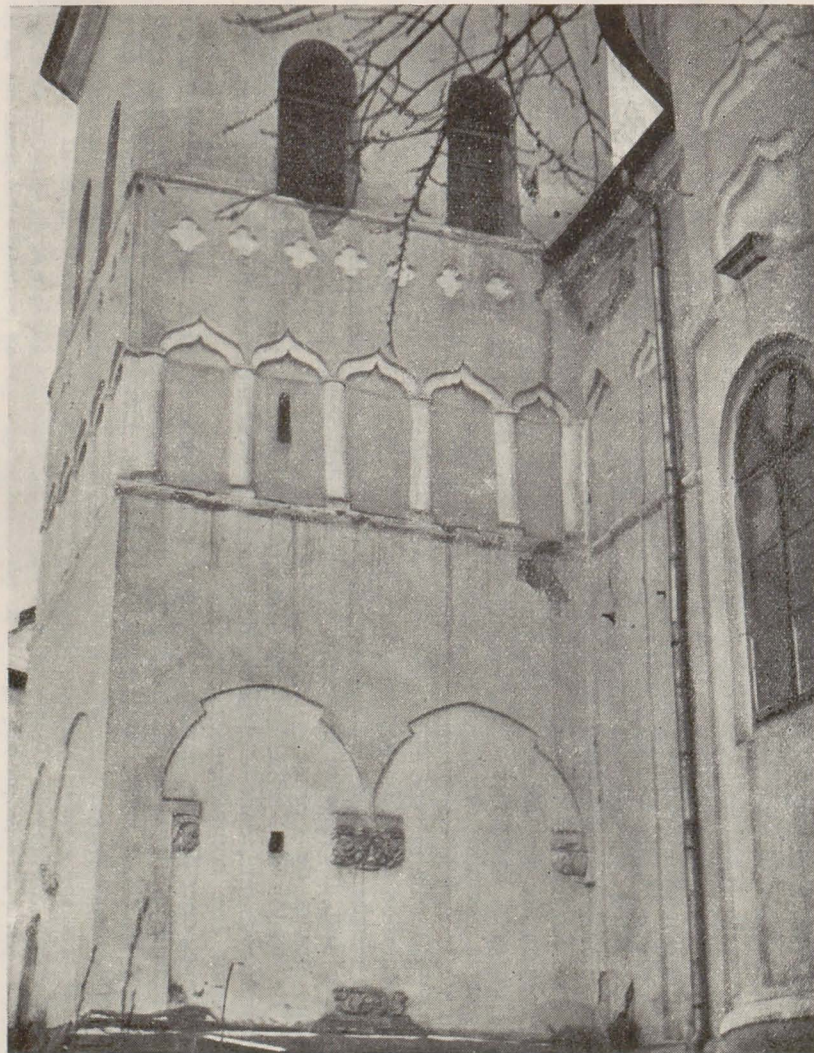


Fig. 29. — Biserica Curelari din Iași. Turnul clopotniță, fațada est, detaliu. (Foto N. Ionescu).

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>



Fig. 30. — Biserica Curelari din Iași. Turnul clopotniță văzut dinspre vest și casa scării. (Foto N. Ionescu).

В связи с статьей архитектора Штефана Балша, напечатанной в 1931 году об укрепленной церкви св. Иоанна Крестителя в Яссах, законченной в 1635 году, устанавливается, что в эту эпоху довольно часто встречаются церкви, имеющие оборонительные сооружения и, главным образом, тайники. Смутные времена начала XVII века с частыми набегами разных войск и банд создают особые формы обороны. Появляются укрепленные монастыри, а в мирских церквях — башни-колокольни, массивные, тяжеловесные, с притвором, имеющие, кроме помещения для колоколов, промежуточный этаж с тайником, то есть низкое помещение с бойницами для обороны. В Яссах XVII века башню-колокольню с тайниками имели церкви св. Иоанна Крестителя, св. Иоанна Златоуста, Воздвижения и в окрестностях города церковь Бырнова.

Очень просторная башня-колокольня церкви св. Савы, примыкающая к южному фасаду, имеет тайник с секретными дверями для сообщения с различными частями церкви.

Совершенно особый тип представляет собой башня церкви Барновски (1627), имеющая только одно помещение, под полом которого находятся убежища. Входы в эти убежища могли быть совершенно заделаны.

Несмотря на то, что в XVIII веке они не отвечают своей цели и становятся менее необходимыми, все же и в этот период встречаются башни-колокольни с тайником и несколькими бойницами (в Яссах церкви св. Ильи, св. Думитру Балша, Курелари).

LES RÉDUITS SÉCRETS ET LES ÉLÉMENTS FORTIFIÉS DES ÉGLISES ANCIENNES DE JASSY

(RÉSUMÉ)

Prenant pour point de départ un article de 1931 de l'architecte Ștefan Balș, sur l'église fortifiée St. Jean-Baptiste de Jassy, achevée en 1635, l'auteur constate qu'à cette époque les églises étaient fréquemment pourvues de moyens de défense et surtout de cachettes. Les grands troubles du début du XVII^e siècle, avec les incursions d'armées et bandes diverses, eurent pour effet la création de formes de défense particulières, telles que la fortification des monastères; en ce qui concerne les églises ne dépendant pas d'un monastère, on note l'adjonction d'un clocher-donjon, massif et lourd, à balcon couvert, qui, outre la chambre des cloches, comportait à l'étage intermédiaire, un réduit secret, pièce basse, pourvue de meurtrières et susceptible d'être défendue. Au XVII^e siècle, à Jassy, les églises de ce type étaient celles de St. Jean-Baptiste, de St. Jean Chrysostome et de la Présentation de la Vierge, ainsi que l'église de Birnova, près Jassy.

Le clocher-donjon de l'église de St. Sava est particulièrement spacieux. Adossé à la façade Sud, il renferme des cachettes et, par des portes secrètes, communique avec différents points de l'église.

Le donjon de l'église de Barnovschi (1627) est d'un type particulier: il contient une chambre unique, dans le plancher de laquelle des cachettes sont pratiquées, dont l'entrée pouvait être complètement obturée.

Le clocher-donjon, à r.duits secrets et meurtrières, bien que moins efficace au XVIII^e siècle et, partant, moins nécessaire, quelques exemplaires de cette époque subsistent encore, tels, à Jassy, les églises St. Élie, St. Démètre-Balș et «Curelari» (des bourreliers).

DATE CU PRIVIRE LA ISTORIA COSTUMULUI ÎN MOLDOVA (SECOLELE XV—XVI)

COSTUMUL ÎN EPOCA LUI ȘTEFAN CEL MARE¹

de CORINA NICOLESCU
și FLORENTINA DUMITRESCU



Întru delimitarea cadrului cronologic al studiului de față este necesar a preciza dintru început că prin epoca lui Ștefan cel Mare socotim de fapt o perioadă mai îndelungată, care cuprinde și domniile urmașilor săi imediați, incluzînd-o și pe aceea a lui Petru Rareș. Cercetarea materialului însuși ne-a obligat la aceasta. Ca și în alte domenii de civilizație, constatăm că strălucirea pe care o dă domnia lui Ștefan cel Mare Moldovei, nu poate fi limitată la anul morții sale; fastul de curte în care se integrează și costumele păstrează aceleași caractere și sub urmașii săi pînă la Rareș.

Costumul acestei epoci, ca și alte manifestări de civilizație sau de artă, prezintă în primul rînd o serie de trăsături mai vechi, mărturie a continuității unei tradiții de la curtea lui Alexandru cel Bun. Croiala și aspectul general al principalelor piese de îmbrăcăminte purtate de domn și de înalți demnitari din Moldova sînt pînă către sfîrșitul secolului al XVI-lea dominate de influența costumului de ceremonie de la curtea bizantină. Dar, unele detalii introduse mai ales în epoca lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi aparțin modelelor apusene și dau o notă nouă, originală, costumului moldovenesc din această perioadă. Aceste elemente noi, așa cum reiese din numeroasele izvoare iconografice și arheologice păstrate, sînt mai evidente și obișnuite îndeosebi în îmbrăcămintea doamnelor și jupînițelor. Ele se datoresc desigur legăturilor pe care Moldova le-a avut cu Transilvania, Ungaria și Polonia, țări care la rîndul lor în această vreme erau influențate de moda Renașterii italiene și a țărilor germane. Dar modele occidentale au fost introduse desigur la curtea moldovenească și prin negustorii care pe drumul Liovilui aduceau diferite mărfuri de lux, din Franța, Flandra, Germania și Italia. S-au păstrat de asemenea unele mărturii² care duc la constatarea că Ștefan cel Mare și urmașii săi își procurau stofele italiene de preț, podoabele scumpe

¹ Acest articol constituie partea a treia a unui studiu intitulat *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV—XVI)*, partea I publicată în aceeași revistă nr. 3—4/1956; partea a II-a în nr. 1—2/1957.

² Solii trimiși de Ștefan cel Mare în anul 1501, la Veneția, cumpără printre altele « brocart de aur și mătase și giuvaere pentru curte ». Vezi revista « Arhiva », Iași, IX și I. Nistor, *Handelsbeziehungen*, p. 201. Solii lui Bogdan al III-lea la Veneția, în anul 1506, au pe lîngă misiune politică și pe aceea de a cumpăra postav de aur și de mătase și giuvaere pentru « marele domn din țara lor » iar trimișii lui Ștefăniță, la Veneția în 1519, aduc de aici damaschin « lionato », pe care l-au cîpătat în dar de la doge (*Hurmuzaki*, VIII, p. 46).

și alte obiecte de valoare, prin trimișii lor, direct de la Veneția. Deci moda apuseană — germanică sau influențată de Renașterea italiană — pătrunde în Moldova pe două căi, fie pe drumul ocolit al țărilor învecinate, fie pe acela al legăturilor directe pe care Ștefan cel Mare și urmașii săi le-au avut cu Italia.

Izvoarele iconografice de care dispunem pentru cunoașterea îmbrăcăminteii în această perioadă sînt relativ bogate, dar lămuresc doar aspectul costumului de ceremonie, acela pe care domnul și curtea sa îl purtau la marile sărbători și la marile ceremonii. Cunoașterea costumului de curte este însă clarificată de stofele și podoabele păstrate din această perioadă¹ cît și de materialele arheologice — unele mai vechi dar necercetate încă, altele recente — mult mai variate și mai numeroase decît pentru perioada precedentă.

Spre deosebire de epoca anterioară, a domniei lui Alexandru cel Bun, materialele arheologice pot arunca unele lumini și asupra altor aspecte ale costumului, cum este de pildă îmbrăcăminteii orășenilor și slujitorimii mărunte de curte, iar izvoarele scrise înregistrează unele date precise asupra costumului țărănesc.

În muzeul mănăstirii Putna se păstrează numeroase fragmente de îmbrăcăminte și podoabe, care au fost găsite acum un veac în mormintele domnești de acolo, de către Comisia monumentelor istorice austriacă². Cercetările arheologice făcute în ultimii ani în cimitirul de pe platoul din fața Cetății de Scaun de la Suceava au dat la lumină de asemenea un număr important de podoabe (inele, cercei, mărgelile etc.) și fragmente de îmbrăcăminte care sînt de un interes cu totul deosebit, pentru că cei care le-au purtat aparțineau mediului orășenesc și slujitorimii mărunte a cetății³.

Cercetarea tuturor acestor fragmente și compararea lor cu costumele reprezentate în tablourile votive din numeroasele picturi murale ale epocii, sau în broderii și miniaturi, duce atît la unele precizări de amănunt cît și la unele concluzii mai generale privind broderia laică și costumele de curte de la sfîrșitul veacului al XV-lea în Moldova.



Ștefan cel Mare și familia sa, urmașii săi și înalții demnitari ai curții sînt reprezentați pînă către mijlocul veacului al XVI-lea, în mod constant, în toate tablourile votive din picturile murale ale ctitoriilor lor, purtînd același tip de costum de ceremonie. El se compune dintr-o tunică lungă de mătase, cu un gulerăș brodat care se poartă de obicei răsfrînt peste mantia de deasupra sau înălțat pe gît; mîncile tunicii sînt obișnuit lungi și strînse pe cot, terminate cu o manșetă tot brodată, uneori ele pot fi și foarte largi întocmai ca acelea ale mantiei de deasupra⁴. În puține cazuri broderia de pe guler împodobește și pieptul tunicii⁵. Pe deasupra acestei tunici, domnul poartă o mantie deosebit de luxoasă,

¹ În muzeul mănăstirii Putna se păstrează un număr bogat de țesături italiene de mătase și fir — catifele și brocarturi — din această perioadă. Cele mai multe dintre ele sînt veșminte domnești, care ulterior au fost înădăite și transformate în acoperitoare de tetrapodii, sau pentru masa din altar etc., vezi « S.C.I.A. », 3-4/1956.

² K. Romstorfer, *Die Eröffnung der in der gr. ort. Klosterkirche Putna befindlichen Fürstengräber im Jahre 1856*, Cernăuți, 1904, p. 11 — 13.

³ Vezi *Raportul de săpături de la Suceava* în « SCIV », IV, 1953, nr. 1 — 2, p. 360 — 364, fig. 28 — 29.

⁴ În tabloul votiv al mănăstirii Moldovița, Petru Rareș și familia sa poartă tunică de acest tip, cu mîncile largi, care se văd sub mîncile mantiei. Vezi I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse*, Paris, 1928, album, pl. L.

⁵ Tunica purtată de Alexandru cel Bun, așa cum reiese din fragmentele care au fost scoase din mormîntul lui de la Bistrița, avea pieptul brodat. Vezi articolul din numărul precedent al acestei reviste, p. 152.

Tunica purtată de soția logofătului Tăutu, în pictura murală de la Bălinești, este de asemenea brodată pe piept cu fir și perle (vezi fig. 34).



Fig. 1. — Ștefan cel Mare și familia sa în tabloul votiv din biserica Pătrăuți (1487).

dintr-un material care cade greu, în falduri, brocart sau catifea de mătase cu fir de aur, de proveniență genoveză sau venețiană. Mantia aceasta este lungă pînă la glezne, lăsînd să se vadă numai vîrfurile pantofilor; ea este deschisă în față și are nasturi de aur și găitane sau chiotori de prins, uneori numai pînă în talie. Mînecele sînt lungi și foarte largi în partea de jos. O bandă lată, bogat brodată cu mătase și fir de aur, ornamentată cu perle și pietre prețioase, este aplicată în jurul gîtului, pe umeri, la gura mînețelor, în față și pe poalele mantiei domnești. Doamnele, boierii și jupînițele poartă o manie asemănătoare, lipsită de banda brodată, ale cărei mîneci sînt însă strîmte și despicate, căzînd spre „spate” pînă aproape de glezne.

Cele două piese de îmbrăcăminte, *tunica lungă* și *mantia lungă*, sînt caracteristice costumului din a doua jumătate a secolului al XV-lea și în veacul următor, de aceea ele vor constitui în primul rînd obiectul cercetării de față.

Acest tip de costum s-a păstrat în forma lui originală în tablourile votive reprezentînd pe Ștefan cel Mare și familia sa în bisericile înălțate de el și de urmașii săi. Astfel în bisericile Pătrăuți (1487) (fig. 1)¹, Voroneț (1488) (fig. 2)²,

¹ Tabloul votiv se află în colțul de sud-vest al naosului și reprezintă pe Ștefan cel Mare cu fiul său Bogdan, Maria Voichița și două fete. I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture*, p.143; N. Iorga, *Portretele domnilor romîni*, Sibiu, 1930, pl. 12; N. Iorga, *Portretele doamnelor romîne*, București, 1937, fig. 8.

² Tabloul votiv de la Voroneț se află tot în colțul de sud-vest al naosului și reprezintă pe Ștefan cel Mare cu soția sa Maria, fiul lor Bogdan și o fiică. I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 132; N. Iorga, *op. cit.*, pl. 15; N. Iorga, *op. cit.*, fig.9.



Fig. 2. — Ștefan cel Mare și familia sa în tabloul votiv din biserica Voroneț (1488).



Fig. 3. — Ștefan cel Mare și familia sa în tabloul votiv din biserica Sânt Ilie de lângă Suceava (1488).

Sânt-Ilie (1488) (fig. 3)¹, sfântul Nicolae din Dorohoi (1495) (fig. 4)², Dobrovăț³, este reprezentat Ștefan cel Mare împreună cu soția sa Maria Voichița și cu copiii lor, purtând costumul descris mai sus. În alte biserici, din cauza restaurărilor mai recente, s-a păstrat doar fragmentar tabloul votiv, distrugându-se restul, mai ales prin desființarea zidului despărțitor dintre naos și pronaos. Astfel în biserica sf. Gheorghe din Hîrlău (1492) (fig. 5), se mai vede doar portretul Mariei Voichița, într-un costum luxos, cu multe perle; în paraclisul mănăstirii Bistrița (1498)⁴ se mai păstrează tare deteriorat portretul lui Ștefan cel Mare și al Mariei Voichița, însoțiți de unul dintre copii; din pictura bisericii sf. Nicolae Domnesc din Iași se mai păstrau portretele lui Ștefan cel Mare, al unei doamne și al unui fiu, retușate în secolul al XVII-lea⁵. În pictura gangului de intrare al mănăstirii Neamț ilustrînd

¹ Tabloul votiv de la Sânt-Ilie se află în colțul de sud-vest al naosului și reprezintă pe Ștefan cel Mare însoțit de doi fii și de soția sa Maria Voichița. I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p.122; N. Iorga, *op. cit.*, pl. 16; N. Iorga, *op. cit.*, fig. 7.

² Tabloul votiv se află tot în colțul de sud-vest al naosului și reprezintă pe Ștefan cel Mare cu soția sa Maria, urmat de trei fii, Bogdan, Ștefan și Petru; I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 93; N. Iorga, *op. cit.*, pl.13.

³ Pictura acestui monument este făcută în vremea lui Petru Rareș. Tabloul votiv reprezintă pe Ștefan cel Mare urmat de Bogdan și de Rareș.

⁴ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 96.

⁵ Fragmente de pictură se păstrau în biserica sf. Gheorghe a mitropoliei. Vezi N. Iorga, *Portretele doamnelor române*, fig. 5 și articolul lui Alex. Lapedatu, *Portretele ctitoricești de la sf. Nicolae Domnesc din Iași*, în «Bul. Com. mon. ist.», 1912, p. 130—132. Portretele acestea sînt retușate în secolul al XVII-lea, cînd Antonie Ruset a restaurat biserica; atunci s-a scris greșit numele Eudochiei în locul Mariei Voichița, deoarece la data cînd a fost făcută biserica sf. Nicolae de Ștefan (1491—1493), Eudochia murise și în toate tablourile votive din acești ani apare Maria Voichița.



Fig. 4. — Ștefan cel Mare și Maria Voichița în tabloul votiv din biserica sf. Nicolae-Doroboi (1495).

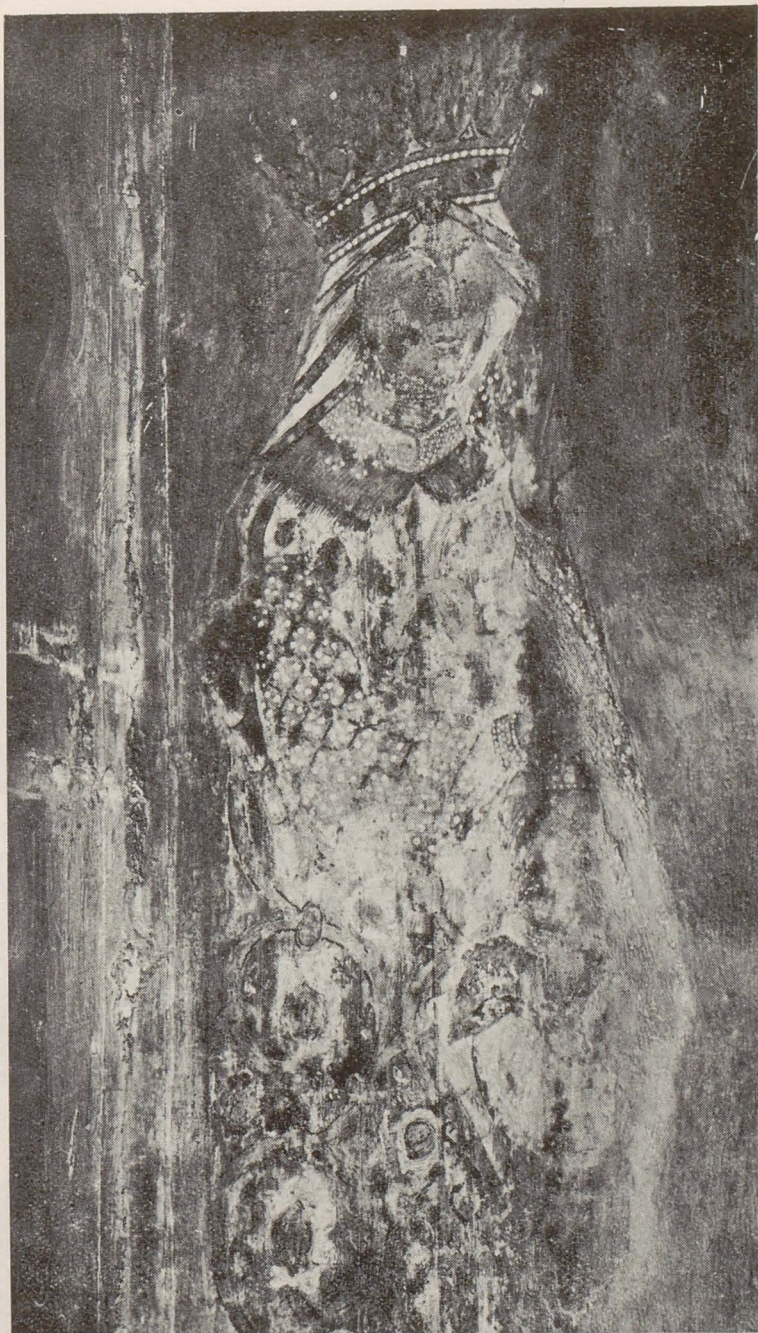


Fig. 5. — Portretul Mariei Voichița din biserica sf. Gheorghe din Hirău (1492).

romanul lui Varlaam și Ioasaf, Ștefan cel Mare este reprezentat singur, purtând costumul descris mai sus, dar destul de mult alterat de restauratorii acestei picturi în secolul al XIX-lea¹.

În bisericile curților boierești înălțate în vremea lui Ștefan cel Mare se păstrează de asemenea o serie de portrete interesante pentru costumele lor. Astfel, la

¹ I. D. Ștefănescu, *Le roman de Barlaam et Joasaph illustré en peinture*, « Byzantion », 1932, VII, fasc. 2, p. 366, fig. 43.



Fig. 6. — Portretul logofătului Tăutu din biserica de la Bălinești (1499).

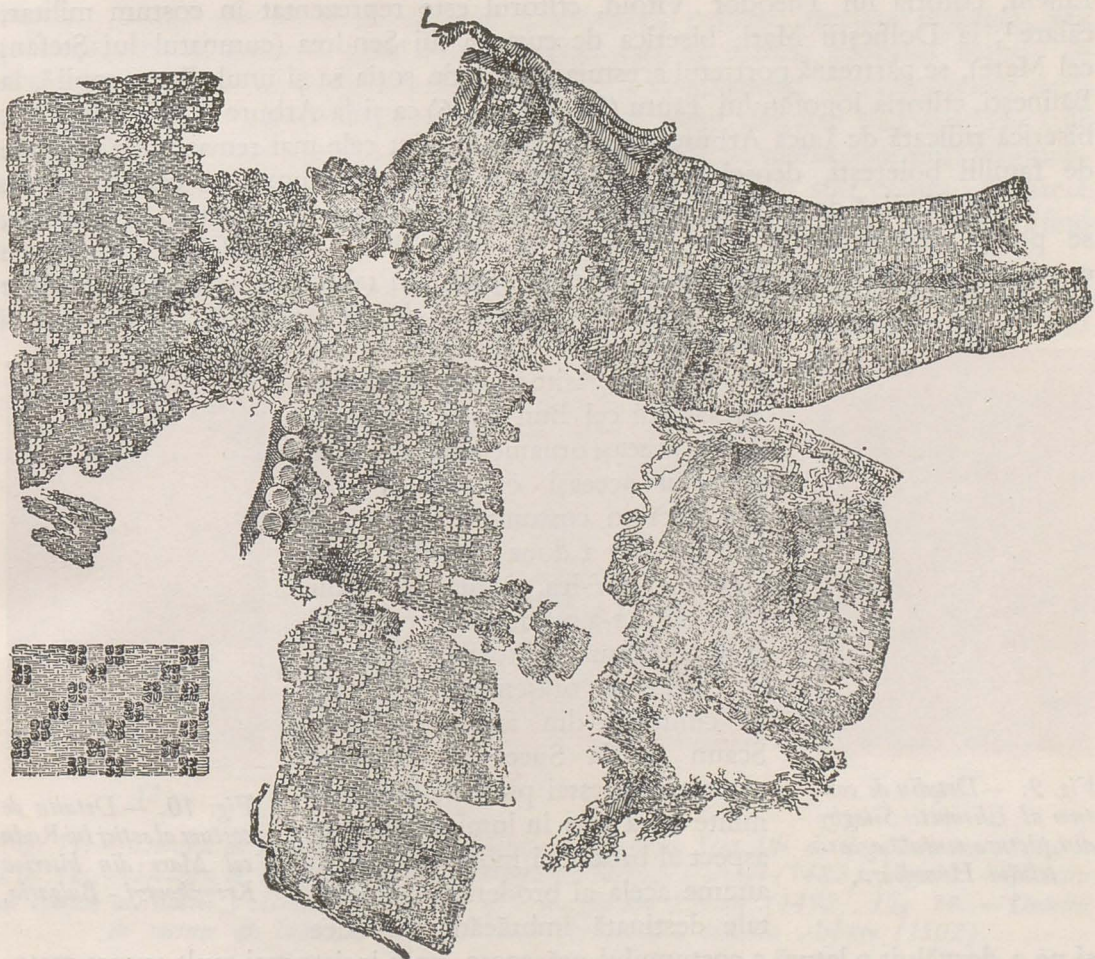


Fig. 7. — Fragment brodat din pieptul unei tunici, găsit în mormântul 59 din cimitirul de la Suceava și reconstituirea motivului.

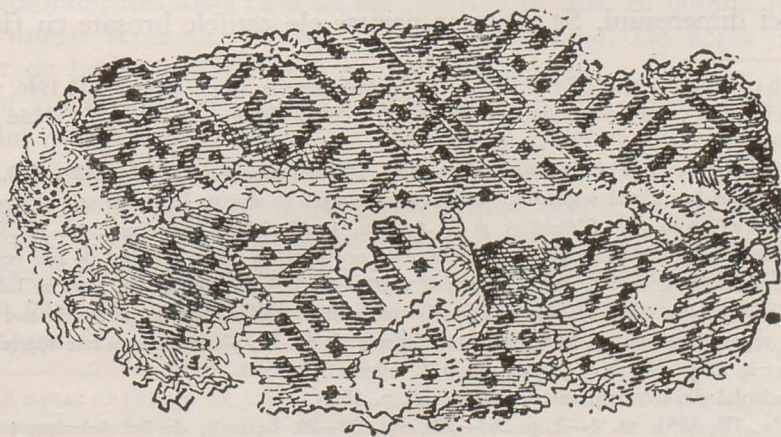


Fig. 8. — Manșetă brodată a unei tunici de copil din cavoul 56, cimitirul de la Suceava.

Lujeni, ctitoria lui Theodor Vitold, ctitorul este reprezentat în costum militar, călare¹, la Dolheștii Mari, biserica de curte a lui Șendrea (cumnatul lui Ștefan, cel Mare), se păstrează portretul acestuia însoțit de soția sa și unul dintre copii², la Bălinești, ctitoria logofătului Tăutu (1499)³ (fig. 6) ca și la Arbure (1502)⁴ (fig. 25), biserică ridicată de Luca Arbure pentru curtea sa, sînt cele mai remarcabile portrete de familii boierești, deosebit de interesante pentru costumul pe care-l poartă.

Prima piesă de costum, tunica lungă care se poartă sub mantia de brocart, se poate reconstitui în toate detaliile ei și pe baza materialelor arheologice cercetate, acestea completînd imaginile reprezentate în tablourile votive. De tradiție

mai veche în costumul de curte moldovenesc, ne este cunoscută din fragmentele găsite în mormîntul lui Alexandru cel Bun de la Bistrița⁵. Avînd aceeași ornamentație, și foarte probabil aceeași croială, ea este obișnuită în costumul domnesc și boieresc din a doua jumătate a secolului al XV-lea, și chiar mai mult decît atît, i s-a putut stabili prezența și în costumul slujitorimii mărunte de curte și al orășenilor, îngropați în cimitirul din fața Cetății de Scaun de la Suceava. Deoarece cercetarea acestei piese de îmbrăcăminte ne-a pus în lumină un nou aspect al broderiei moldovenești, și anume acela al broderiei ornamentale destinată îmbrăcămintei laice



Fig. 9. — Detaliu de costum al Elisabetei Silaghy din pictura murală a castelului Hunedoara.



Fig. 10. — Detaliu de costum al soției lui Radu cel Mare din biserica Kremikovtzi - Bulgaria.

și ne-a dezvăluit o latură a costumului orășenesc, vom insista mai mult asupra materialelor arheologice noi din cimitirul de la Suceava și din Muzeul mănăstirii Putna pe baza cărora au putut fi stabilite constatările amintite mai sus.

Prin săpăturile arheologice făcute de Academia R.P.R. în campaniile din anii 1952—1954 în cimitirul de pe platoul din fața Cetății de Scaun de la Suceava, au fost date la iveală podoabe și fragmente de îmbrăcăminte⁶.

Țesăturile și broderiile găsite în cîteva morminte se reduc la fragmente, uneori de mici dimensiuni. Se întîlnesc printre ele catifele broșate cu fir de aur și

¹ I. D. Ștefănescu, *L'église de Lujeni. Les peintures murales*. În «Analecta», III, 1946, p.14. Portretul se găsește în colțul de nord-est al pridvorului și este destul de mult deteriorat — Theodor Vitold călare poartă sulită și scut cu o cruce pe el.

² I. D. Ștefănescu. *L'évolution de la peinture. Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 9, album, pl. 1. Tabloul votiv este dispus în ultimul registru al unei largi nișe, care se află pe latura de sud a pronaosului.

³ I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture*, p. 99, 269—275, album, pl. XXXIII, fig. 1—2.

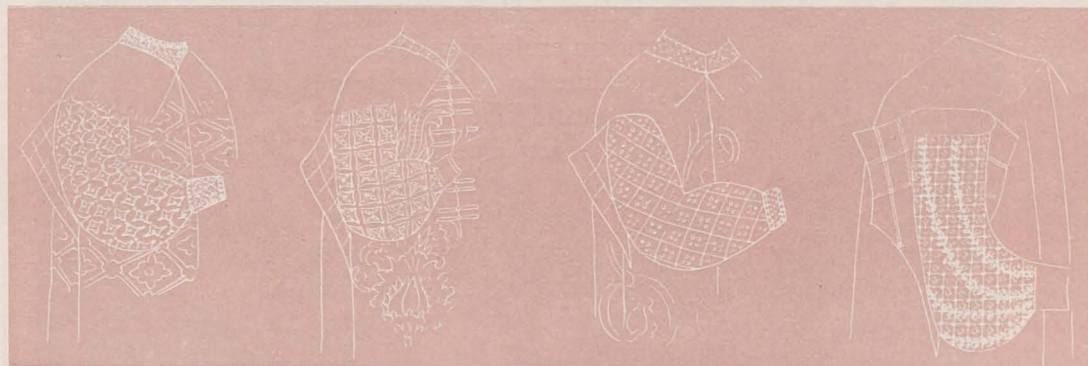
⁴ În această biserică se păstrează două rinduri de portrete. În naos, în colțul de sud-vest, este tabloul votiv deteriorat de umezeală și de retușări nedibace; el reprezintă pe Luca Arbure cu soția sa Iuliana, patru fii și o fiică. Un al doilea tablou votiv se păstrează în nișa mormîntului lui Arbure în partea de sud a pronaosului bisericii; aici sînt reprezentați numai Luca Arbure cu Iuliana și doi fii; pictura aceasta este foarte bine păstrată. I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture*, p. 125, album, pl. LXII, fig. 2.

⁵ Vezi articolul din numărul anterior al revistei, p. 152.

⁶ «SCIV», IV, 1953, nr. 1—2, p. 363—364, fig. 28—29. Resturile de îmbrăcăminte s-au găsit în 26 de morminte, dintre cele peste 200 de morminte cercetate în anii 1952—1954. Fragmentele mai mari și într-o stare mai bună de conservare s-au scos din mormintele M. 48, 56, 59, 114, 141, în anul 1952, și M. 216, 219, în anul 1954.

argint, țesături de în și fir de aur (brocatelă), catifele buclate (épinglé) sau mătăsuri subțiri, unele broșate etc., materiale care au format probabil mantia de deasupra tunicii, iar în două cazuri partea de jos a unei bonete. Mai importante decât acestea sînt însă fragmentele brodate ale tunicii lungi descrise mai sus. Bucățile găsite sînt lucrate cu fir aurit și mătase groasă; din unele au rămas doar mici fragmente sau un pumn de fire deșirate. Majoritatea lor se aflau sub craniu, deoarece sînt resturile gulerului brodat, iar altele erau așezate la încheietura mîinilor, fiind manșete.

La o analiză mai atentă se constată că aceste fragmente de broderie aplicată la gulerul și manșetele unei tunici, făcută poate din pînză sau din mătase, sînt



11

12

13

14

Fig. 11. — Detaliu de costum al Mariei Voichița din biserica Sînt Ilie de lângă Suceava (1488).
Fig. 12. — Detaliu de costum al Mariei Voichița din Biserica Voroneț (1488). Fig. 13. — Detaliu de costum al Mariei Voichița din biserica sf. Gheorghe din Hîrlău (1492). Fig. 14. — Detaliu de costum al Iulianeî, soția lui Luca Arbure din biserica Arbure (1502).

lucrate asemenea celorlalte broderii moldovenești cunoscute din secolele XV—XVI. Acestea au drept fond țesături de mătase căptușite cu pînză groasă de cînepă. În cazul fragmentelor de la Suceava, de cele mai multe ori fondul de mătase s-a pulverizat, păstrîndu-se foarte rar, ca și inul sau cînepa care constituia probabil restul tunicii. Pe acest fond se broda cu fir metalic de aur sau argint, punctat cu mătase colorată; niciodată firul de aur nu trece pe dos, el rămîne mereu pe fața broderiei, numai acela de mătase străpungînd fondul. De aceea multe dintre fragmentele de broderie găsite sînt atît de tare deșirate.

Între fragmentele de îmbrăcăminte din muzeul mănăstirii Putna se mai păstrează din mormîntul lui Bogdan al III-lea un guler cu broderia destul de rău conservată, în mare parte deșirată, dar care permite totuși a-i determina forma și ornamentația¹. Este un guler răsfrînt, cu colțurile drepte, lat de 8 cm, tivit cu un șnur de mătase vișnie și brodat în întregime cu mătase roșie și fir de aur. Motivele broderiei constau din cruci înscrise în romburi și sînt similare cu acelea de pe fragmentele găsite în mormîntul lui Alexandru cel Bun de la mănăstirea Bistrița, și de pe fragmentele din mormintele de la Suceava. Numeroase perle, azi deterio-

¹ K. Romstorfer, *op. cit.*, p. 11—13; Dimitrie Dan, *Mănăstirea Putna*, p. 43, nr. 3. Raportul făcut de Comisia monumentelor istorice austriace în urma deschiderii mormintelor de la Putna în anul 1856 arată că în mormîntul lui Bogdan al III-lea au fost găsite fragmente dintr-o mantie domnească, o pafta de aur pentru prins cordonul și o coroană de catifea împodobită cu aplice de aur, cu pietre colorate, împreună cu trei inele dintre care unul era inel-pecete cu capul de bour gravat într-o piatră de carniol.

rate, completau și puneau în evidență mai mult ornamentația brodată; cîțiva nasturi globulari cu fundul turtit, din argint aurit, închideau gulerul. Astfel de gulere brodate avînd perle cusute pe broderie, sau uneori numai pe marginea lor, apar în toate portretele cunoscute. În portretele murale, pictorul se mărginește în genere să schițeze sumar desenul, redînd motivele brodate printr-o rețea de romburi punctate cu numeroase perle. Într-un singur caz un pictor iubitor de a reda fidel detaliile a desenat cu grijă motivele brodate de pe guler și anume în costumul logofătului Tăutu din biserica de la Bălinești (1499) (fig. 6), pe gulerul căruia apar motive în formă de romb similare aceloră de pe fragmentele de la Suceava. De asemenea,

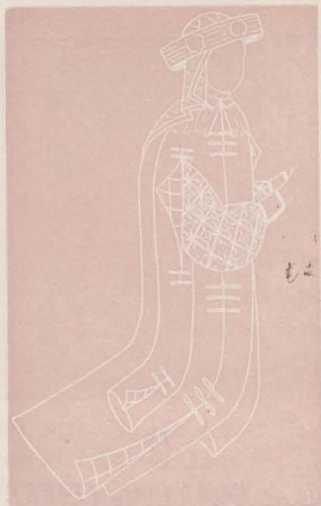


Fig. 15. — Costumul Anastasiei, soția lui Teodor Bubuiog, din groșnița mănăstirii Hurmor (1530).

artistul care a realizat în broderie portretul Mariei de Mangop a redat tot atît de amănunțit broderia gulerului și manșetelor ca și detaliile podoabelor de pe cap, și țesătura înflorată a mantiei de brocart (fig. 24).

Uneori broderia nu se limita la gulerul tunicii, ci se întindea și pe pieptul ei, fiind dispusă asemenea cusăturilor care pînă azi împodobesc gura cămășii țărănești. Într-unul din mormintele de la Suceava (nr. 59) s-a găsit de pildă pieptul brodat al unei astfel de tunici (fig. 7)¹. El este tivit cu șnur de mătase roșie, cu chiotori și nasturi globulari de argint aurit. Pe mătase vișinie dublată de o pînză care a dispărut cu vremea, sînt brodate motive mean-

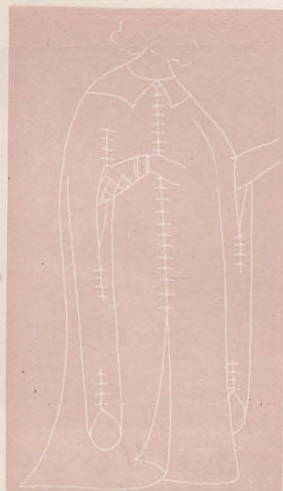


Fig. 16. — Costum boieresc, detaliu din pictura murală de pe fațada de vest a bisericii Arbure (1541).

drice executate în fir de argint și de aur, fixat cu puncte în cruce de mătase roșie.

Așa cum reiese din analiza portretelor murale cît și din materialele arheologice, tunica aceasta avea manșetele tot brodate. În cele mai multe cazuri ele sînt strîmte, strînse pe încheietura mîinii și au o lățime de 4—8 cm, fiind lucrate la fel ca și gulerul și împodobite cu perle. Între fragmentele descoperite la Suceava sînt și astfel de manșete brodate. În mormîntul unui copil s-au găsit două manșete (fig. 8) lungi de 22 cm și late de 3,30 cm, lucrate cu fir aurit și cu lînă și ornate cu romburi, cruci și meandre, relativ bine păstrate; pe alocuri firul de argint aurit s-a oxidat, dar acela de lînă și-a păstrat culoarea roșie vișinie. Ele erau căptușite cu o mătase fină și aplicate probabil pe materialul din care era făcut restul tunicii.

În costumul de curte, tunica aceasta este făcută dintr-o mătase grea, armonizată cu culoarea mantiei care se purta pe deasupra. Broderia descrisă mai sus ocupa un rol mai important în costumul doamnelor și al jupînițelor decît în îmbrăcămintea bărbaților. Maria de Mangop este reprezentată într-o tunică de tipul aceleia purtată și de domnitor, însă se poate spune că este o excepție, deoarece, obișnuit, costumul femeilor se deosebește tocmai prin croiala și ornamentația acestei

¹ Acest mormînt este datat printr-o monedă de la Matei Corvin găsită în mîna mortului; tot aici s-a mai găsit și un inel de argint, cu montura în forma unei rozete, avînd la mijloc o piatră. Vezi «SCIV», 1953, nr. 1—2, p. 363, fig. 26, nr.3.



Fig. 17. — Portretul lui Ștefan cel Mare de pe un vâl de tîmplă
din tezaurul mănăstirii Putna (1500).

tunici de acela al bărbaților. Mîneca foarte largă, strînsă la încheietura mîinii de o manșetă lată, constituie o trăsătură particulară a tunicii doamnelor și jupînițelor. Această croială a mînecii apare în moda apuseană a veacului al XV-lea, și o întîlnim în forme similare în costumul prințeselor din Ungaria și Transilvania¹ (fig. 9) ca și în Polonia și Tara Romînească² (fig. 10).

Din cercetarea costumului în portretele murale care redau cu mai multă fidelitate detaliile, ca acela al Mariei Voichița din biserica sînt Ilie (fig. 11), sau de la Voroneț (fig. 12) și sf. Gheorghe din Hirîlău (fig. 13) sau al Iulianeii de la Arbure (fig. 14) și Anastasiei de la Humor (fig. 15) reiese că aceste mîneci erau brodate în întregime cu motive geometrice de tipul acelor de pe gulere și manșete, dar mai mari. Aplice de argint aurit și perle, conturau și marcau motivele, dînd o deosebită bogăție ansamblului, asemenea costumelor de la curtea bizantină. În unele cazuri compoziția motivelor de pe o astfel de mîneacă este similară aceleia de pe cele țărănești; astfel, pe mîneca jupîniței Iuliana de la Arbure (fig. 14), din tabloul votiv de la mormîntul lui Luca Arbure, apar clar rîuri asemenea acelor de pe cămășile bucovinene de azi. La femei ca și la bărbați, pieptul tunicii putea fi de asemenea brodat; soția logofătului Tăutu, reprezentată în tabloul votiv din biserica de la Bălinești, poartă o astfel de rochie brodată pe piept, cu perle și fir de aur (fig. 34). Constatăm astfel pătrunderea unei mode occidentale în fastul de curte moldovenesc, dar și utilizarea broderiei pe o scară largă, aplicată îmbrăcămîntei laice, ceea ce explică înflorirea deosebită a acestei arte, pe care o cunoaștem în genere mai ales sub aspectul ei religios.

Trebuie subliniat încă faptul că identitatea care a fost semnalată mai sus între tehnica acestor broderii și aceea a broderiilor religioase este valabilă și în privința motivelor ornamentale. Asemănarea este izbitoare mai ales între ornamentele acestei broderii și unele epitrahile de la Putna, de pildă cel cu portretele lui Ștefan cel Mare și Alexandru (fig. 20). Legătura dintre ele ne face să ne gîndim la ateliere și la meșteri comuni. În pîncipiu, de altfel, lipsa ori sărăcia materialului privitor la mediul laic poate fi în chip legitim și cu folos suplinită prin studiul artei religioase din domeniul căreia ni s-au păstrat exemplare mult mai numeroase. Pe de altă parte, modul cum este dispusă broderia pe această tunică cît și motivele utilizate amintesc îndeaproape ornamentația cusăturilor de pe cămășile țărănești din Moldova și alesăturile conciorilor și opregelor din Banat. Faptul acesta poate fi pus în legătură cu împrejurări de ordin mai general. Aci apare mai luminos un proces de adevărată osmoză între mediul feudal și acela al artei populare, fapt care s-a putut petrece numai în condițiile vieții de la sfîrșitul secolului al XV-lea și prima jumătate a veacului următor. Dar raportul dintre arta de curte și arta populară comportă în sine cercetări extinse și la celelalte domenii de artă și precizări care pot constitui obiectul unor studii speciale.

În sfîrșit, merită semnalat că fragmentele de costum găsite la Suceava, despre care a fost vorba mai sus, par să fi aparținut unor reprezentanți ai tîrgovețimii înstărite și ai acelei păтури de boiernași, din care s-a recrutat «slujitorimea» lui Ștefan cel Mare. Cu alte cuvinte, elemente ale costumului cunoscut din portretele votive domnești și ale mării boierimi se foloseau de asemenea în

¹ István M öller, *A Vajda-Hunyádi vár építési kora* [Epoca arhitecturii cetății de Hunedoara] Budapest, 1913, pl. X—XI. În picturile murale ale castelului Hunedoara atribuite mijlocului secolului al XV-lea, Elisabeta Silaghi poartă o astfel de rochie brodată. În picturile murale de la Ribița, soțiile donatorilor au rochii brodate la fel. I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie*, Paris, 1928, p. 252—254, pl. XX.

² În Tara Romînească doamnele și domnițele poartă rochii asemănătoare în picturile din Biserica Episcopală de la Argeș, schitul Stănești, bolnița Cozici, biserica schitului Ostrov, pridvorul bisericii mănăstirii Tismana etc



Fig. 18. — Portretul lui Bogdan III cel Orb, de pe un vâl de tîmplă din tezaurul mănăstirii Putna (1510).



Fig. 19. — Portretul Mariei Voichița de pe un vâl de tîmplă din tezaurul mănăstirii Putna (1500).



Fig. 20. — Portretul lui Ștefan cel Mare și al fiului său Alexandru de pe un epitrafal din tezaurul mănăstirii Putna.

lumea relativ măruntă din afara clasei conducătoare propriu-zise; ni se dezvăluie astfel detalii din viața unor pături sociale despre care lipsește o documentare istorică directă.

★

A doua piesă de îmbrăcăminte caracteristică pentru costumul de curte din Moldova în veacurile XV și XVI este mantia lungă purtată deasupra tunicii descrisă mai sus. Ea prezintă două variante care corespund celor două tipuri diferite de costum: granața și caftanul¹, care-și au originea în costumul bizantin al veacului al XIV-lea. Mantia lungă, din brocart sau catifea de mătase cu fir de aur, obișnuit de culoare roșie-vișinie, neîncinsă la mijloc, căzând în falduri, este purtată de Ștefan cel Mare și urmașii săi în toate picturile murale care-l reprezintă. Mînecele largi și lungi și banda lată brodată, cu aplicații de perle și pietre prețioase, constituie particularitățile acestui tip de veșmînt (fig. 17—18). Acest ornament strălucind de mulțimea perlelor formează un guler lat în jurul răscoiiei gîtului, apoi în prelungire ținește cele două margini ale mantiei în față și pe poale; el este dispus pe umăr și marginea de jos a mîneții iar uneori longitudinal, de-a lungul ei. Acest mod de a împodobi mantia de ceremonie este asemănător aceluia de pe granața bizantină și echivalează cu «hrisoclavus» sau «auroclavus», ornament

¹ Jean Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, p. 123.



Fig. 21. — Portretul lui Ștefan cel Mare și al Mariei Voichița de pe epitrahilul de la Dobrovăț, începutul sec. XVI (în tezaurul restituit de U.R.S.S.).



Fig. 22. — Petru Rareș și familia sa în tabloul votiv din biserica mănăstirii Moldovița.



Fig. 23. — Portretul Mariei de Mangop, broderia din tezaurul mănăstirii Putna.

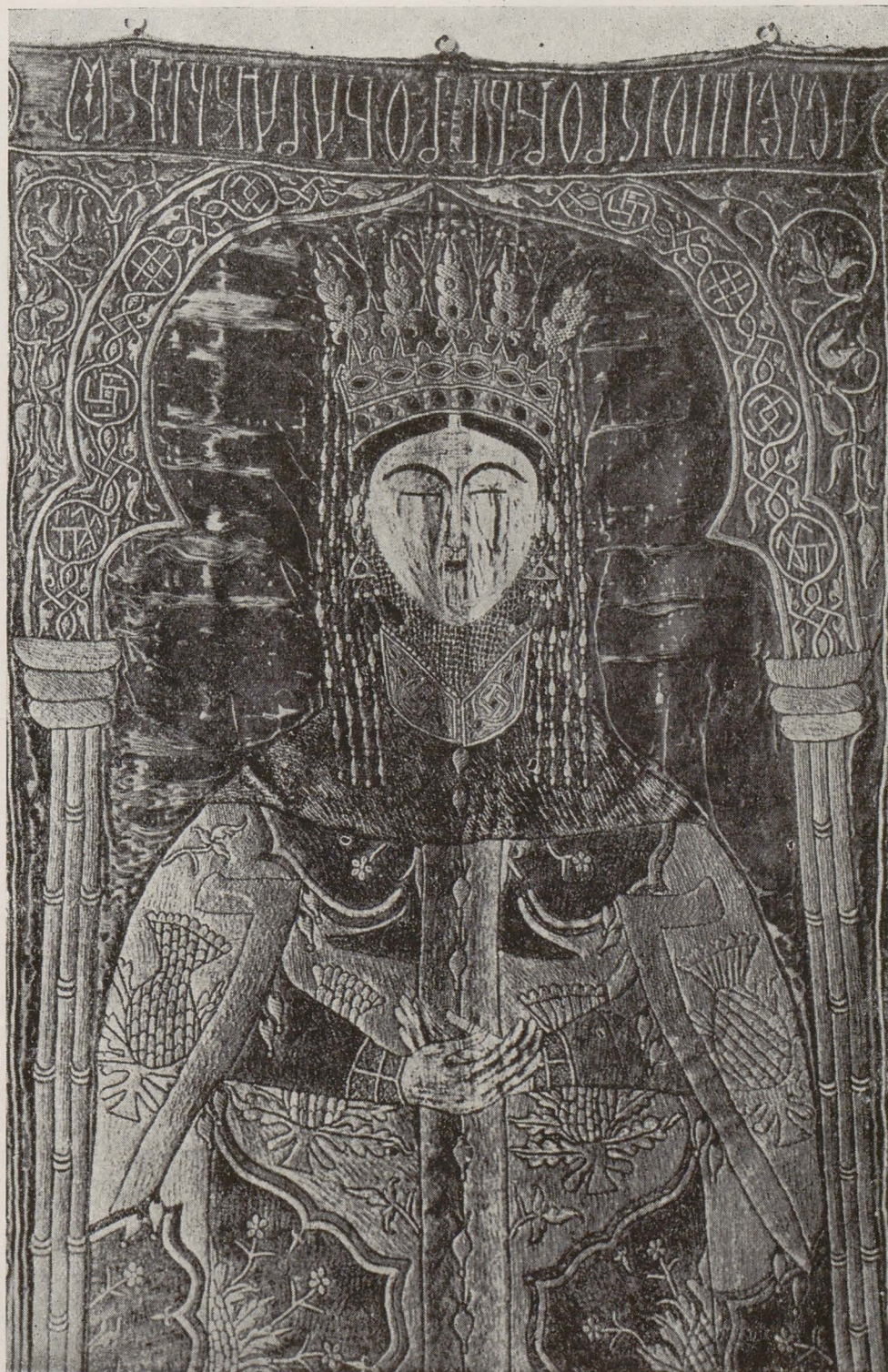


Fig. 24. — Detaliu de pe broderia reprezentînd portretul Mariei de Mangop, din tezaurul mănăstirii Putna.



Fig. 25. — Portretul lui Luca Arbure, al jupînesei Iuliana și copiilor lor, din pronaosul bisericii Arbure.

bogat care prin dispoziția și numirea lui își are originea în banda îngustă de purpură a togelor purtate de nobilimea romană¹. În costumul de curte bizantin acesta era semnul distinctiv pentru împărat și soția sa, iar la curtea Moldovei era rezervat domnului și fiilor săi, moștenitori la tron. Doamnele poartă mult mai rar acest tip de mantie; astfel, Maria Voichița era îmbrăcată cu o granață în portretul de pe broderia de la Putna² (fig. 19) și pe epitrahilele de la Voroneț³, Putna și Dobrovăț⁴ (fig. 21). De asemenea în tabloul votiv care-l reprezintă pe Rareș cu familia sa în pictura mănăstirii Moldovița, Elena poartă o mantie de acest tip (fig. 22).

În ansamblul ei această mantie reproduce granața bizantină, haină imperială pe care o puteau purta și arhonții, dar cu mînele prinse într-o centură

¹ Jean Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923.

² O.Tafrali, *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, Paris, 1925, p. 42, pl. XXX.

³ Pe epitrahilul de la Voroneț sînt reprezentări în picioare Ștefan cel Mare și Maria Voichița; ambii poartă mantia de tipul granaței. Ștefan cel Mare este imberb, cu părul lung și cu coroană pe cap; Maria Voichița poartă sub coroană un vâl care-i cade pînă la mijlocul spatelui. Această broderie nu mai există azi. O fotografie a ei se găsește în colecția de stampe a Academiei R.P.R. — vezi reproducerea: Emil Turdeanu, *La broderie religieuse en Roumanie. Les étoles des XV^e et XVI^e siècles*, extras din «Buletinul Institutului Român din Sofia», 1941, I, nr. 1, pl. VI.

⁴ Costumul lui Ștefan cel Mare și al Mariei Voichița de pe epitrahilul de la Dobrovăț (în tezaurul restituit din U.R.S.S.) este asemănător cu acela de pe epitrahilul de la Voroneț. S.p. Cegăncănu, *Obiecte bisericesti*, București, 1911, p. 29, fig. 10.



Fig. 26. — Portretul Anastasiei, soția boierului Teodor Bubuiog, din gropnița mănăstirii Humor.



Fig. 27. — Portretul lui Ștefan cel Mare, într-o miniatură din evangheliarul dăruit mănăstirii Humor (1474); în tezaurul mănăstirii Dragomirna.

la spate¹. Ea apare într-o serie de portrete ale împăraților bizantini din veacul al XIV-lea² și este obișnuită de asemenea la curtea despoților sîrbi, în secolul al XIV-lea³; în veacurile următoare este purtată și de domnii Țării Românești⁴.

Cel de-al doilea tip de mantie folosit în îmbrăcăminte de ceremonie a curții lui Ștefan cel Mare, mai ales de doamne, boieri și jupînițe, este caftanul, de asemenea de origine bizantină. Cavadion-ul bizantin uneori îmblănit, devenit ulterior caftan, este un vechi veșmînt de origine orientală, care apare în îmbrăcăminte de ceremonie a înalților demnitari bizantini încă din veacul al XI-lea⁵, fiind utilizat mai ales în veacul al XIV-lea. El se răspîndește în secolul al XIV-lea și în țările influențate de civilizația bizantină, și se transmite apoi costumului turcesc, de aceea cu mici modificări persistă în țările românești pînă în veacul al XVIII-lea.

În secolele XIV—XV caftanul acesta este purtat de feudații bulgari⁶; în Țara Românească, și spre deosebire de Moldova, el este utilizat deopotrivă de domni și de boieri⁷; el se întîlnește de asemenea la curtea cnejilor ruși.

Mantia de acest tip este făcută tot din catifea sau brocart de diferite culori⁸; lungă și largă, ea este închisă în față cu găitane de fir și bumbi auriți, uneori numai pînă în talie, alteori pînă jos. Ea prezintă două particularități care o deosebesc de cea descrisă mai sus. Este lipsită de banda brodată, semn distinctiv al costumului domnesc, avînd în jurul gîtului un guler lat de blană, rotund în Moldova, cu colțurile drepte, răsfrînt în Țara Românească. În costumele domnilor și boierimii din Țara Românească mantia este obișnuit îmblănită, iar gulerul formează revere care continuă căptușeala de pe dos, în Moldova însă gulerul este independent, mantia fiind căptușită cu o mătase colorată⁹. Mînecele acestei mantii sînt lungi și

¹ Jean Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, p. 122.

² *Ibidem*, p. 123. Theodora, soția lui Mihail VIII, Elena, soția lui Manuel II, Alexis III împăratul Trapezuntului (1350—1390) și soția sa Theodora, poartă granața de acest tip.

³ În Serbia, Elena, soția lui Dușan, Maria Liverina soția despotului Oliver, poartă de asemenea o mantie de tipul granaței bizantine. Vezi Jean Ebersolt, *op. cit.*, p. 124, fig. 57 și G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris, 1919, p. 28, fig. 13; p. 29, fig. 14; p. 30, fig. 15.

⁴ N. Iorga, *Portretele domnilor*, pl. 38 (Neagoe Basarab în tabloul votiv al Bisericii Episcopale de la Argeș), pl. 37 (Neagoe Basarab în pictura murală a mănăstirii Snagov), pl. 39 (Neagoe Basarab și fiul său în pictura murală a schitului Ostrov).

⁵ Jean Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, p. 76—77, 122—146. Această piesă de îmbrăcăminte de origine veche asiriană a fost împrumutată de bizantini de la persani.

⁶ André Grabar, *La peinture religieuse dans la Bulgarie*, Paris, 1928, p. 302, costumele pe care le poartă ctitorii mănăstirii Dragalevici (1476).

⁷ Costumele ctitorilor de la Stănești, vezi: *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, București, 1957, Ed. Acad. R.P.R., p. 101, fig. 77; N. Iorga, *Portretele domnilor*, pl. 48—49 (Ctitorii din bolnița Coziei); pl. 50. (Biserica Episcopală Argeș); pl. 51 (Costumul lui Radu Paisie de pe pecetea Țării Românești); pl. 53—56 (Ctitorii de la Snagov). Ctitorii reprezentați în bisericile Snagov, Ostrov, bolnița Coziei, Biserica Episcopală din Argeș, poartă același tip de mantie.

Într-un catastif de scule din anii 1508—1509 (vezi I. Bogdan, *Documente și regeste*, București, 1902, p. 319—328) printre alte numeroase obiecte de îmbrăcăminte apare și acest tip de mantie, caftan, sub numele de «cavad» denaturat de pronunția turcescă.

⁸ La Dolheștii Mari, Șendrea are o mantie de culoare galbenă, cu flori mari de aur; la Bălinești logofătul Tăutu și soția sa poartă mantie de culoare verde, cu palmete mari de aur; la Arbure, Luca Arbure poartă mantie verde cu flori mari de aur; la Humor, logofătul Teodor Bubuioag are o mantie de mătase verde, hatmanul Daniil tot la Humor, are o mantie vișinie cu flori de aur.

⁹ De obicei această căptușeală este cenușie, și așa cum este redată de pictor pare a fi matlasată în romburi sau pătrate mărunte. Așa este căptușeala mantiiilor purtate de Luca Arbure și soția sa Iuliana și aceea a Anastasiei de la Humor; alteori ea este căptușită cu o mătase roșie, de pildă mantia întoarsă la poale pe care o poartă logofătul Teodor Bubuioag la Humor. Mantia purtată de soția lui Daniil pîrcălab de Suceava, în portretul de la Humor, pare a fi îmblănită.

strîmte, ele atîrnă pe spate, ajungînd pînă aproape de gleznă și au în partea de sus o despicătură prin care trece brațul. Bumbi de argint aurit și găitane prind mîneca în dreptul acestei despicături și în partea de jos a ei, în dreptul încheieturii mîinii, unde de asemenea uneori este desfăcută¹.

Un document de o neprețuită valoare pentru autenticitatea sa și calitățile artistice care l-au făcut vestit, este portretul brodat, în mărime naturală, al Mariei de Mangop, soția lui Ștefan cel Mare, principesă de familie bizantină (fig. 23 — 24)². Doamna este reprezentată culcată, cu ochii închiși, cu mîinile încrucișate pe piept. Figura ei impresionează prin puritatea liniilor și finețea cu care este tratată într-o stilizare impusă de tehnica broderiei. Ochii închiși sînt două linii, sprîncenele frumos arcuite se îmbină aproape de rădăcina nasului, subțire și lung, gura mică precis conturată, ovalul feței regulat, cu bărbia ușor ascuțită și pomeții proeminenți. Costumul doamnei merită a fi analizat mai îndeaproape, fiindcă unele detalii ale lui aruncă lumini asupra îmbrăcămintei acestei epoci în genere. Doamna este îmbrăcată cu o rochie lungă de mătase, cu mînecele strîmte, terminate la încheietura mîinilor cu manșete brodate, iar la gît cu un guleraș de asemenea brodat. Pe deasupra acesteia ea poartă mantia de culoare albastră cenușie cu flori mari stilizate, cu mînecele lungi care-i cad pînă la gleznă; ea este închisă în față pînă jos cu nasturi lunguiți de metal. Cele două haine lungi lasă să se vadă numai vîrfurile pantofilor roșii.

Același tip de costum de ceremonie este utilizat de întreaga curte. În portretele murale cunoscute din această epocă redînd pe Șendrea și familia lui în pictura murală a bisericii din Dolhești Mari, pe logofătul Tăutu la Bălinești, Arbure la Arbure, Teodor Bubuiog cu Anastasia și Daniil pîrcălabul Sucevei cu soția sa la Humor, toți poartă astfel de îmbrăcăminte. Din grupul portretelor boierești cel mai bine păstrat este tabloul votiv din timpanul chivotului care adăpostește mîntul lui Luca Arbure (fig. 25). Luca Arbure condus de Ioan Botezătorul și de Maica Domnului se îndreaptă către Iisus Christos, așezat pe un tron. Figura lui Luca Arbure este cea mai bine păstrată. În forma și expresia ochilor și a gurii se desprinde energie și o anumită nuanță de tristețe. El poartă pe cap o tocă de mătase verde-albăstruie, tivită cu aur³. Mantia este de tipul amintit, cu mînecele atîrnînd pe spate, din brocart verde cu motive florale mari de aur. Sub această mantie el poartă o tunică de mătase simplă cenușie, cu manșetele brodate, iar în picioare cizme moi de piele galbenă. Iuliana, soția lui, poartă același veșmînt. În biserica sa de la curtea din Bălinești, logofătul Tăutu este reprezentat într-un costum similar, cu unele detalii în plus (fig. 6). Haina de brocart este prinsă în față cu trei rînduri de găitane de fir, iar tunica de mătase de dedesubt are un guler brodat cu motive geometrice romboidale. Nu cunoaștem termenul folosit pentru această mantie în Moldova, dar din aceeași perioadă în Țara Romînească s-au păstrat cîteva documente, care amintesc despre o haină boierească îmblănită de postav, sau mătase cu fir de aur denumită șubă, care considerăm că poate fi identificată cu acest tip de mantie. Astfel, în anul 1431, Voicu, vornicul lui Vlad Dracul, cere brașovenilor o «șubă de postav» (шуба де постав)⁴ iar în lista averii doamnei

¹ Vezi fig. 15 și 26 (costumul Anastasiei de la Humor) și fig. 16 (un costum din pictura exterioară a bisericii Arbure (detaliu din ciclul vieții sf. Nichita), costumul logofătului Tăutu de la Bălinești.

² O. Tafrali, *Le trésor du monastère de Poutna*, p. 51 — 53, pl. XLIII, lg. 1, 88, lt. 1, 02. Broderia poartă o inscripție care dă anul morții Mariei de Mangop, 1476. I. D. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture*, p. 52, pl. 12, fig. 1. N. Iorga, *Portretele doamnelor*, p. VI — VII, fig. 6.

³ Același tip de tocă, de modă poloneză, îl poartă spătarul Șendrea la Dolhești, logofătul Tăutu la Bălinești, Teodor Bubuiog și Daniil, portarul Sucevei, la Humor.

⁴ I. Bogdan, *Relațiile Țării Romînești cu Brașovul*, București, 1905, p. 248 — 249.

Voica, pribegită din Țara Românească la Sibiu, printre alte obiecte de preț apar și cinci feluri de șube, dintre care una este căptușită cu blăni de sobol, fiind apreciată la 86 florini, ceea ce reprezintă la acea vreme (1514) aproape valoarea unei jumătăți de sat; celelalte, în raport cu calitatea blăunii, sînt mai ieftine, între 30 și 60 de florini, fiind totuși făcute din materiale prețioase — ca atlas florentin aurit sau purpură de aur turcească¹; pentru una dintre ele se specifică chiar că este închisă cu 35 de nasturi de argint aurit. Uneori această haină este făcută din postav și căptușită cu diferite blănuri: jder, sobol, burți de vulpe etc.². Ea poartă în secolul al XVI-lea și denumirea turcească de feregea³ cînd este purtată de femeie, și de dulamă sau dolman⁴ cînd este bărbătească.

Un al treilea tip de haină caracteristică în această epocă îl constituie tunica scurtă pînă la genunchi, căzînd în falduri de sus, și îmblănită, pe care o poartă Ștefan cel Mare în miniatura evangheliarului de la Humor (fig. 27). Aici mantia este din brocart sau catifea cu fir, de culoare roșie și cu motive mari florale; ea e purtată peste tunică brodată, al cărei guler este scos pe deasupra. O astfel de haină este caracterizată de N. Kondakov⁵ ca înrudindu-se de aproape cu caftanul bizantin denumit «scaranicon» de origine orientală; însă dintr-o haină practică, ușoară, bună pentru călărie, caracteristică popoarelor de stepă, ea s-a transformat la curtea bizantină într-o haină de ceremonie, care a fost transmisă ulterior întregii Europe. Este greu de determinat calea pe care ea a pătruns la curtea moldovenească, dacă a venit direct de la Bizanț sau dacă a pătruns indirect prin intermediul Poloniei sau al Ungariei, deoarece acest tip de îmbrăcăminte, așa cum arată N. Kondakov, s-a introdus în Italia și în Germania, unde a ajuns un costum de curte obișnuit (fig. 28).



Fig. 28. — Costum german, sfîrșitul sec. XV.

Din analiza portretelor murale sau a aceloră din broderii și miniaturi, și completarea lor cu materialele arheologice s-au putut desprinde cîteva tipuri de îmbrăcăminte obișnuită în mediul de curte moldovenesc și anume:

1. Tunica lungă de mătase sau pînză de in, cu mînele lungi și strîmte la bărbați, și largi la femei, strînse de o manșetă, avînd la gît un guleraș răsfrînt încheiat cu mici nasturi metalici. Gulerul, manșetele, mînele (la femei), și mai rar piepții acestei tunicii erau brodate.

¹ Hurmuzaki, XV, p. 225—226.

² În Țara Românească se făcea deosebirea între hainele îmblănite de lux, purtate la curte (KP63HG) și cojoacele comune purtate de slujitorimea curții — vezi scrisoarea adresată de Radu cel Mare brașovenilor, prin care le comandă aceste două feluri de haine. I. Bogdan, *op. cit.*, p. 219—220. Ele se importau din Transilvania; vezi tratatul lui Mircea cel Bătrîn cu brașovenii, din 25, VIII, 1413 (Hurmuzaki, XV, 1, p. 8) și tratatul lui Dan II din 30, I, 1431 (I. Bogdan, *op. cit.*, p. 32).

³ În foaia de zestre a fiicei lui Petru Schiopul din 1587 apar feregele căptușite cu zibelină. N. Iorga, *Foaia de zestre a unei domnițe moldovene*, București, 1926, p. 9—10.

⁴ În inventarul averii lui Petru Cercel apar printre altele 6 dolmane de brocart cu nasturi de aur și perle (Hurmuzaki, III, 1, p. 90—91).

⁵ N. Kondakov, *Les costumes orientaux à la cour byzantine*, în «Byzantion», tom I, 1924, p. 45.

2. Mantia lungă și largă de catifea cu fir de aur, sau brocart, care se purta pe deasupra tunicii. Ea se caracterizează prin croiala mânecilor lungi și foarte largi, și prin ornamentația brodată cu perle și pietre prețioase, care încadrează gâtul, mânecile și poalele, constituind semnul distinctiv rezervat costumului domnesc. Prin croiala și ornamentația ei acest tip de mantie este influențată direct de granața bizantină.

3. Mantia lungă—de tipul caftanului bizantin, cu mânecile strâmte, căzînd spre spate, cu guler lat de blană, și uneori chiar îmblănită în întregime.



29

30

31

32

Fig. 29. — Podoaba de pe cap a unei fiice a lui Ștefan cel Mare, în tabloul votiv din biserica Pătrăuți; 30. — Podoaba de pe cap a unei fiice a lui Ștefan cel Mare în tabloul votiv din biserica Voroneț; 31. — Podoaba de pe cap a unei fiice a logofătului Tăutu în tabloul votiv din biserica sf. Nicolae din Bălănești; 32. — Podoaba de pe cap a unei fiice a lui Luca Arbure, în tabloul votiv din biserica Arbure.

4. Mantia scurtă de brocart sau catifea, fără mâneci, căzînd în falduri, uneori îmblănită.

Este foarte probabil că unele dintre aceste tipuri de îmbrăcăminte să fi corespuns unei anumite ceremonii sau sărbători. În eticheta curții bizantine se respecta riguros acest obicei ca și acela al utilizării culorilor diferite pentru hainele înalților demnitari ai curții. Nu avem încă suficiente elemente pentru a putea stabili cărei împrejurări îi corespunde fiecare dintre aceste tipuri de mantii și ce culori sînt rezervate diferiților demnitari, așa cum se poate ști în secolul al XVIII-lea și în timpul domniei fanariote în Muntenia.

Un ultim element caracteristic al costumului de curte și orășenesc din veacul al XV-lea, ale cărui numeroase aspecte i-l dau izvoarele iconografice, îl constituie pălăria. Fie că este vorba de pălăriile bărbătești de tipul aceleia pe care o întîlnim pentru prima dată în portretul lui Alexandru cel Bun¹, fie că este vorba de pălăriile purtate de boieroaicele de la curtea lui Ștefan cel Mare, ambele forme sînt de modă apuseană. Izvoarele documentare confirmă proveniența lor, înregistrîndu-le sub denumirea de «pălării frîncești». Aspectul și materialul pălăriilor

¹ Portretul lui Alexandru cel Bun de pe epitrahilul brodat de la Staraia Ladoga. Vezi articolul despre costumul din prima jumătate a secolului al XV-lea, în numărul precedent al revistei.

bărbătești au fost arătate într-un articol precedent, de aceea aici ne vom ocupa mai ales de pălăriile jupînițelor, care nu sînt cunoscute decît în această perioadă.

În portretele murale care le reprezintă pe doamne, acestea poartă pe cap un văl ușor, lung, de culoare albă, uneori roșie sau verde¹, în dungi asemenea ștergarelor, sau tivit cu aur și perle care învăluie tot părul, căzînd pe spate și pe umeri. Peste el este așezată coroana, de care sînt prinse în dreptul tîmplelor, sau spre urechi, lungi podoabe-pandelocuri, formate din lăntișoare de aur cu perle și pietre prețioase. Tradiția veche bizantină a acestei coafuri s-a transmis costume-

33

34

35

36

37



38

39

40

Fig. 33. — Pălăria soției batmanului Șendrea în tabloul votiv, în biserica Dolbești-Mari; 34. — Pălăria soției logofătului Tăutu, în tabloul votiv al bisericii Bălinești; 35. — Pălăria Iulianeii, soția lui Luca Arbure, în tabloul votiv din biserica Arbure; 36. — Pălăria jupînesei Anastasia, soția lui Teodor Bubuiog din mănăstirea Humor; 37. — Pălăria Elisaftei, soția batmanului Daniil, din pictura mănăstirii Humor; 38. — Pălărie flamandă, sec. XV.; 39. — Vălitoare de cap a costumului de Sibiu; 40. — Vălitoare de cap a costumului de Tîrnave.

lor de lux ale curților din Rusia, Bulgaria și Serbia, cu unele variante, și caracteristici locale. Ea este împămîntenită în Moldova ca și în Țara Romînească² și dăi-

¹ La Voronet, vălul doamnei Maria Voichița este verde deschis; tot verde este și marama doamnei Elena Rareș din portretul de la Humor.

² Vilaia și fiica ei în tabloul votiv din biserica de curte de la Stănești (pictura restaurată la 1537), poartă pălării de acest tip. Vezi I. D. Ștefănescu, *Les Portraits des donateurs de l'église de Stănești en Valachie*, în « Monument Piot », Paris, 1931. Pe o ferecătură de argint aurit din prima jumătate a secolului al XVI-lea, care se află în biserica Schei din Brașov, sînt reprezentate două jupînițe purtînd astfel de pălării. Vezi *Catalogul expoziției de argintărie, broderie, și țesături din Țara Romînească, secolele XVI—XVIII*, București, 1956, fig. 42. În tabloul votiv din biserica mănăstirii Căluu, soțiile fraților Buzești poartă pălării similare. Vezi I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1930, album, pl. 80.

nuiește pînă către ultima treime a secolului al XVI-lea. Fiicele de domn poartă pe părul împletit în coade o cunună lată (stemma), strălucind de perle și pietre prețioase de care în dreptul urechilor sînt prinse pandelocuri. În portretele care reprezintă pe fiicele lui Ștefan cel Mare (Pătrăuți) (fig. 29), la Voroneț (fig. 30) sau

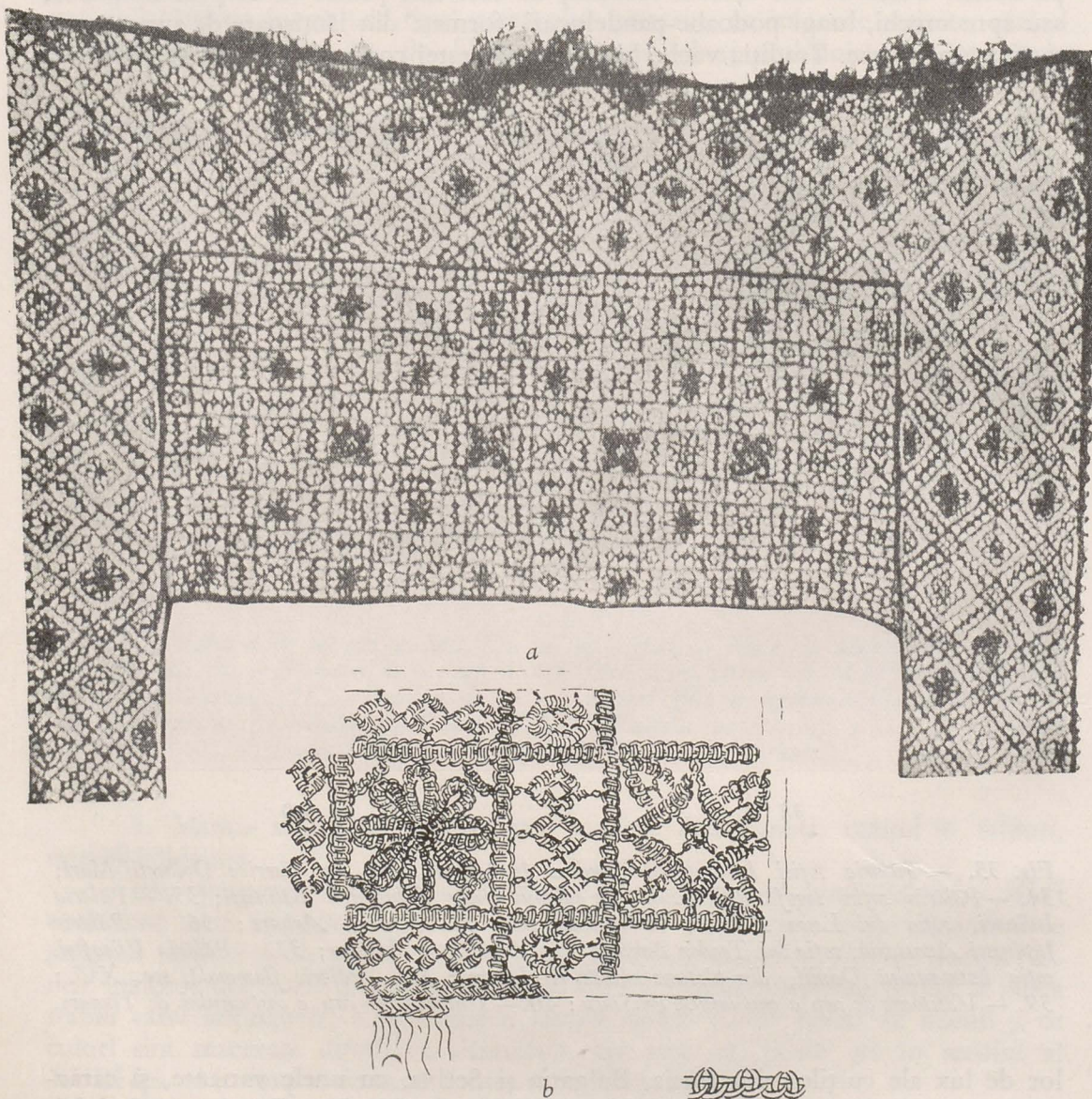


Fig. 41 a. — Acoperitoare de cap din dantelă venețiană de fir, din mormîntul Mariei, soția lui Petru Rareș, în tezaurul mănăstirii Putna; 41b. — Detaliu din dantela de la Putna.

în biserica Bălinești, unde este fiica logofătului Tăutu (fig. 31) și la Arbure, fiicele lui Luca Arbure (fig. 32), ele poartă astfel de podoabe.

În tablourile votive păstrate în bisericile de curte de la Dolhești (fig. 33), Bălinești (fig. 34), Arbure (fig. 35) sau la mănăstirea Humor (fig. 36—37), jupînițele poartă un anumit tip de pălărie, acela pe care-l descrie un călător francez care

trece prin Moldova și la curtea lui Petru Schiopul în anul 1585¹. El este caracterizat prin borul larg și drept, făcut probabil dintr-un postav, și un vâl subțire transparent, uneori cu dungi colorate sau brodate la capete și pe margine, care învăluia creștetul, fruntea și părul cît și borurile pălăriei, căzînd pe umeri. Ca și doamnele, și boieroaicele poartă pandelocuri de perle și pietre prețioase montate în aur; acestea la încadrează fața, căzînd pe umeri și uneori pe spate (portretul soției logofătului Tăutu).

Moda pălăriilor de acest fel, caracteristică celei de a doua jumătăți a secolului al XVI-lea și veacului următor în Moldova ca și în Țara Românească, este venită din apus, fiind obișnuită în Germania și Țările de Jos² (fig. 38). În forme înrudite ea s-a menținut în costumele populare săsești, costume care păstrează o serie de elemente medievale pînă azi. Dar, în Transilvania în costumele populare ale țăranilor din zona Sibiului și a Tîrnavelor (fig. 39—40) se poartă pînă azi două tipuri de pălării care sînt similare cu cele din Moldova veacului al XV-lea.

În afară de aceste pălării, existau de asemenea și alte moduri de împodobit capul, pe care le cunoaștem din cîteva materiale găsite în mormintele domnești de la Putna și păstrate în muzeul aceleiași mănăstiri. Așa cum reiese din raportul austriac asupra deschiderii mormintelor, s-a găsit o dantelă în mormîntul domniței Maria, fiica lui Ștefan cel Mare³ și în acela al Mariei, soția lui Petru Rareș (fig. 41 a și b). Bucata de dantelă, păstrată încă, a aparținut celei din urmă. În afară, de pălărie, de tipul descris mai sus, se mai purta și boneta. Din mormîntul fiicei lui Ștefan cel Mare se păstrează o astfel de bonetă cu fundul de brocart roșu cu fir, încrețită la spate; patru benzi late din împletituri de fir și mătase, strînse în dreptul urechilor, sînt dispuse pe creștet și în partea din față a bonetei. Tipul acesta de bonetă se aseamănă cu exemplare de modă germană, obișnuite în Transilvania și în Polonia învecinată.

★

Puținele informații păstrate în legătură cu aspectul costumului țărănesc din această perioadă permit totuși reconstituirea în ansamblu a elementelor care-l compuneau. Ele îngăduie de asemenea observația păstrării structurii lui nealterate în aceleași forme pînă azi. Merită a fi subliniată existența spiritului tradiționalist, atît de puternic în concepția țărănimii din Moldova, încît el este remarcat de cronicarul ardelean Verancius, care descrie Moldova din timpul lui Petru Rareș. Cronicarul pune în evidență faptul că, spre deosebire de munteni, care împrumutaseră unele obiceiuri și elemente turcești în modul de îmbrăcăminte, mol-

¹ François de Pavie, seigneur de Fourquevaux mergînd spre Constantinopol trece prin Moldova, lăsînd o serie de impresii și descrieri deosebite de prețioase de la curtea lui Petru Șchiopul, printre care și descrierea acestor pălării. Femeile « pun pe cap o roată mare făcută din benzi de mătase îngustă de două degete, plisate una peste alta așa cum negustorii rulează panglicile, ajungînd la mărimea unei site și le infrumusețează pe deasupra după posibilități ». N. I o r g a, *Acte și fragmente*, II, p. 34.

² Într-un tablou de Van der Weyden, Maria Magdalena este reprezentată în costumele epocii, purtînd o pălărie identică cu aceea cunoscută în portretele de jupînițe păstrate în pictura murală moldovenească. Vezi albumul, *Les primitifs flamands*, Les éditions Cercle d'art, Paris, 1950, p. 4. Într-un alt tablou de Rogier van der Weyden, în scena *Prezentării la templu*, una dintre femei poartă o pălărie de aceeași formă. Vezi Ernst Heidrich, *Alt Niederländische Malerei*, Iena, 1910, pl.39. Vezi și Ernst Heidrich: *Alt-deutsche Malerei*, Iena, 1909, p. 42.

³ În mormîntul domniței Maria, zisă și Cneana, fiica lui Ștefan cel Mare, s-au găsit următoarele obiecte: un fragment dintr-un șal de mătase brodat cu fir, o parte dintr-un acoperămînt de cap, la fel brodat, un fragment dintr-un veșmînt de mătase cu broderie de fir, pe care atîrnau niște bumbi mici lucrați à jour, în formă de zurgălăi, cu mărgăritare, nouă bumbi de argint și două inele simple de aur, unul ornat cu un rubin și altul cu o peruzea. Vezi D. D a n, *Mănăstirea Putna*, p. 42. (Lista după raportul austriac din 1856). Dintre toate aceste obiecte, azi se mai păstrează pălăria și cei nouă nasturi.

dovenii « țin morțiș la straiile lor, și cu moartea se pedepsește la ei oricine ar adopta ori îmbrăcăminte, ori rochie sau orice alta asemenea, de la turci sau altă națiune »¹.

Costumul țărănesc din Moldova și din Țara Românească în vremea aceasta se compunea din ȋtari și cămașă, peste care se purta sumanul sau cojocul; în picioare, opinci, iar în cap, căciulă. Deoarece pentru acest aspect al îmbrăcămintei în Evul mediu, izvoarele iconografice sînt foarte sărace pînă către sfîrșitul secolului al XVII-lea, sînt mai greu de stabilit detaliile de ornamentație ale costumului țărănesc. Materialele folosite pentru îmbrăcăminte erau desigur acelea produse în cadrul gospodăriei țărănești. Pantalonii de pildă se făceau dintr-un postav de casă relativ fin, de culoare albă, în Țara Românească² și desigur și în Moldova, așa cum se fac pînă azi. Sumanul era de culoarea lîinii negre de oaie³, dar și cenușiu-fumuriu, atunci cînd postavul se aducea din Transilvania, sub denumirea de bobou⁴. Cămașa se făcea din pînză de in sau de cînepă și pare să fi fost împodobită cu cusături; indicații în acest sens se găsesc în pitoreasca relatare a cronicii lui Vlad Țepeș, cu privire la pedepsirea de către domn a unui țărance leneșe care nu a făcut bărbatului ei « haine curate și împodobite »⁵. Constatarea desprinsă pe baza materialelor arheologice în legătură cu folosirea broderiei în costumul ȋrgoveților și slujitorimii mărunte de la Suceava, și apariția într-un testament făcut de o bătrînă din același mediu a « unei cămăși chindisite cu mătasă »⁶, pusă în legătură cu informația prețioasă amintită mai sus privind Țara Românească, ne îndreptățește să considerăm că și în Moldova se împodobeau cu cusături cămășile țărănești.

Pe cap se purta desigur obișnuit căciula; în Țara Românească însă apar printre pălăriile aduse din Transilvania și « șăpcile țărănești »⁷. Femeile purtau desigur ștergarul alb țesut, învelind capul și gîtul, petrecut în față cu un capăt cîzînd pe umărul drept, așa cum se poate vedea într-o pictură murală de la Moldovița și cum se îmbrobodesc pînă azi țărancele bătrîne în Moldova. În picioare aveau opinci, făcute din piele și uneori probabil, în cazul țăranilor săraci, din coajă de copac⁸. Despre fota purtată de femei nu s-a păstrat nici o indicație în

¹ Cronicarul Verancius, cu prilejul descrierii evenimentelor din anii 1536—1538 în Moldova, prezintă și unele informații prețioase despre modul de viață al moldovenilor (ed. Papiu Ilarian, *Tezaurul de monumente istorice*, p. 179).

² Sivorî, secretarul italian al lui Petru Cercel, printre alte informații prețioase cu privire la Țara Românească în anii 1583—1585, amintește și de costumul ȋrgoveților și de acela al țăranilor, dînd aceste amănunte: « Poporul de mijloc îmbracă haine de lînă și de carisca, iar poporul de jos, ce formează majoritatea, îmbracă niște pantaloni albi, însă fini ». S. t. P a s c u, *Petru Cercel și Țara Românească în sec. XVI*, București, 1943, p. 130—131.

³ Verancius (ed. Papiu Ilarian: *Tezauru...*, p. 153) descrie astfel costumul țăranilor moldoveni: « ei poartă îmbrăcăminte de o pănură proastă, întuneceată și foarte păroasă, acoperiți cu o căciulă în formă conică tot de asemenea materie, încălțați cu opinci ».

⁴ Postavul țărănesc adus din Transilvania apare în redacțiile slavonești ale tratatelor comerciale sub denumirea de bobou, iar în redacțiile latinești i se spune *Pannus griseus*. Despre aducerea acestui material în Moldova ne-am ocupat în prima parte a acestui articol. Vezi nr. 3-4, 1956 din această revistă.

⁵ I. B o g d a n, *Vlad Țepeș și narațiunile germane și rusești asupra lui*, București, 1896, p. 131; se știe azi că nu este vorba de o « narațiune rusă », ci de o cronică românească transmisă prin copii făcute în Rusia. Cronicarul povestește cum domnul a întîlnit o dată pe « un siromah (țăran) cu cămașa nespălată și ruptă », pe care l-a întrebât dacă a semănat in, iar țăranul îi arată inul. Domnul certă atunci pe nevasta țăranului spunîndu-i: « Bărbatul tău trebuie să arc și să sîmine și să te hrănească iar tu ar trebui să faci bărbatului tău haine curate și împodobite, dar tu nici cămașa nu vrei să i-o speli ».

⁶ *Documente privind istoria Romîniei*, A. XVI, vol. IV, p. 33. Printre cele lăsate moștenire la 2 aug. 1591 de « baba... Marușca din Brăcști... nepoata lui Dragoș, fost vornic », alături de ocini, grădini, vii etc. (ogîlind o stare socială mijlocie a unor oameni probabil legați de tîrgul Bîrlad) se află și: o « leancă cu 24 nasturi și o cămașă chindisită cu mătase... și o pereche de ciorapi ».

⁷ S. t. P a s c u, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în sec. XVI*, Buc., 1954, p. 219.

⁸ Vezi p. 128, nota 2 descrierea costumului făcută de Verancius. În 1585 un francez François de Pavie, seigneur de Fourquevaux, trece prin Moldova, în drum spre Constantinopol, și descrie pe țăranii din Moldova « îmbrăcați cu cîteva piei de miel, cu picioarele învelite în loc de încălțăminte cu piei, mușchi sau scoarță de copac, legată cu sfoară... ». N. I o r g a, *Acte și fragmente*, vol. II, p. 34.

Moldova; în Țara Românească apar fotele în veacul al XV-lea, și par a fi utilizate și în mediul curții domnești¹.

Costumul târgoveților și al slujitorimii mărunte de la curtea domnească a fost evocat în câteva rânduri cu prilejul analizei fragmentelor de îmbrăcăminte din cimitirul de la Suceava. Este foarte probabil că îmbrăcămintea orășenilor bogați² și a slujitorilor mai înalți ai curții să fi imitat costumul clasei boierești. Utilizarea catifelei cu fir, și a brocatei (o țesătură de bumbac și fir imitând brocartul) de proveniență străină, este dovedită pe baza fragmentelor găsite în mormintele de la Suceava. Dar izvoarele scrise înregistrează de asemenea și folosirea altor haine, comune, în mediul slujitorimii mărunte de curte, care erau purtate desigur și de târgoveții mai puțin avuți. În Țara Românească, de pildă, astfel de haine comune de postav apar în privilegiile comerciale cu Transilvania³, deosebite de hainele de postav îmblănite și de cojoace. Alexandru Lăpușneanu comandă în două rânduri la Bistrița 200 de sumane fumurii, ca să le împartă în dar slujitorilor curții de anul nou⁴.

Târgoveții purtau desigur pantalonii strâmți de postav, de croiala obișnuită în Polonia, de unde se și aduceau în Moldova, acest articol fiind enumerat printre lucrurile mărunțele în toate privilegiile comerciale cu Liovul împreună cu «șapcile frînțești», pălăriile de postav de modă italiană și cu brâiele ferecate⁵.

Este foarte probabil că costumul bărbatului de pe unele plăci de ceramică de la Suceava și Hirău să nu fie prea departe de o realitate existentă în Moldova acestei vremi. Acest costum este format dintr-un pantalon strîmt, mulat pe picior, o tunică strînsă pe corp, care cade în falduri mai sus de genunchi, cu mânecile lungi și strîmte și o centură din plăci metalice. Această slabă informație iconografică este susținută de izvoarele scrise amintite, înregistrînd obiectele de îmbrăcăminte de import, ceea ce îndreptățește ipoteza circulației în mediul orășenesc din Moldova veacului al XV-lea a modelelor obișnuite în același mediu în Polonia și Transilvania. Deoarece nu avem încă suficiente date pentru a preciza aceasta, ne vom limita doar la sugerarea ei ca o ipoteză.

Din analiza principalelor piese de îmbrăcăminte pe care le cunoaștem în detaliile lor numai pentru domn și curtea sa, se poate desprinde o încheiere care este valabilă pentru întreaga dezvoltare a civilizației și artei moldovenești de la sfîrșitul veacului al XV-lea și prima jumătate a veacului următor. Viața de curte, în ale cărei manifestări se integrează și costumul cu tot fastul și luxul pe care i-l dă domnia lui Ștefan cel Mare, face parte din întreaga civilizație moldovenească, originală, a acestei perioade.

¹ I. Bogdan, *Relațiile cu Brașovul*, p. 297—298 și *Documente și regeste*, p. 324—328.

² Zanvel, un orășean din Tîrgoviște, este jefuit pe drumul Brașovului de lucrurile sale de îmbrăcăminte «șapca, haina de postav de Ipria, sabia și un inel», I. Bogdan, *Relațiile cu Brașovul*, p. 81—82.

³ Hainele de postav comun sînt numite «gunca» (ґуґка) în privilegiile slavonești și «birum», în acelea latinești, deosebite de hainele îmblănite «crezna» (крезна) sau «mastruca», și de cojoace vezi privilegiul din 30 ianuarie 1431 reinnoi de Dan II brașovenilor în care toate aceste haine sînt scutite de vamă. I. Bogdan, *op.cit.*, p. 32—35. Într-o scrisoare a lui Radu cel Mare, acesta comandă la Brașov haine îmblănite pentru curte, cojoace (кожѣн). I. Bogdan, *op.cit.*, p. 242—243. Existența unui număr important de jocari și blănari în orașele moldovenești în această vreme dovedește că și aici era folosită mult astfel de îmbrăcăminte, ca și la țară.

⁴ Hurmuzaki, XV, p. 609 și 617.

⁵ Tratatul comercial cu Liovul, din 1408, înnoit de Ștefan cel Mare la 3 martie 1460. I. Bogdan, *Documentele lui Ștefan cel Mare*, vol. II, p. 271.

Придворный костюм эпохи Стефана Великого, как и другие проявления искусства и цивилизации, продолжал свое существование в аналогичных формах и при его приемниках в первой половине XVI века. В этом костюме прежде всего отражается ряд характерных черт старины, которые свидетельствуют о продолжающейся византийской традиции при дворе Александра Доброго, но вместе с тем он обогащен в своих деталях рядом западных элементов, присущих венгерскому и польскому двору, которые, в свою очередь, находились в этот период под сильным влиянием итальянского возрождения.

Богатый иконографический материал, которым располагали авторы для общего знакомства с одеждой этого периода, а именно портреты, сохранившиеся в стенной живописи церквей, картины, написанные по обету, вышивки и миниатюры, пополнен, для лучшего ознакомления с деталями, археологическими фрагментами одежд, найденными в могилах (например, в господарских могилах в Путне или на кладбище, расположенном перед Четаця де Скаун в Сучаве).

На основании исследованного материала установлены составные части парадного костюма, который носил господарь, его семья и двор в этот период времени. Костюм состоял из длинного хитона, доходящего до щиколотки, с узкими рукавами у мужчин и с очень широкими у женщин, украшенного золотой и шелковой вышивкой на воротнике, рукавах и иногда на груди. Поверх надевалась мантия из бархата с золотой или серебряной вышивкой или из итальянской парчи. Длинная, открытая спереди, с очень широкими и длинными рукавами и декоративной отделкой мантия была расшита жемчугом и драгоценными камнями на рукавах, воротнике, у подола и спереди. Мантия очень походила на византийскую «гранада» и предназначалась прежде всего господарю и его сыновьям и реже его жене. Остальные члены семьи господаря и бояре носили мантию, отличающуюся от первой покроем длинных и узких рукавов, открытых на плечах и свисающих на спину; меховой воротник обрамлял плечи и спину. Такие мантии иногда были подбиты мехом. Реже была в обиходе короткая, спадающая складками мантия без рукавов. Боярыни носили головной убор по западной немецкой моде, а ток бояр носил следы польского влияния. Весьма любопытна детально исследованная орнаментация вышивки; она характерна своими геометрическими узорами, подобными тем, которые существуют и по сей день в народных вышивках РНР. На основании письменных источников и археологических материалов делаются попытки описать одежду и других социальных категорий: купцов и крестьян.

DONNÉES SUR L'HISTOIRE DU COSTUME EN MOLDAVIE AUX XV^e et XVI^e SIÈCLES

LE COSTUME À L'ÉPOQUE D'ÉTIENNE LE GRAND²

(RÉSUMÉ)

Le costume de cour de l'époque d'Étienne le Grand, tout comme d'autres manifestations d'art et de civilisation, subsiste sous des formes similaires pendant la première moitié du XVI^e siècle, sous les successeurs de ce prince. Il se distingue, en premier lieu,

¹ Эта статья составляет третью часть труда под названием «Данные по истории костюма в Молдове (XV—XVI века)»; часть I опубликована в этом же журнале № 3—4, 1956; часть II—в № 1—2, 1957.

² Cet article constitue la troisième partie d'une étude intitulée «Données sur l'histoire du costume en Moldavie, aux XV^e et XVI^e siècles», dont les deux premières parties ont paru dans les nos 3—4/1956 et 1—2/1957, de cette revue.

par certains traits d'origine ancienne, qui témoignent de la persistance d'une tradition byzantine fort en faveur à la cour d'Alexandre le Bon. Il adopte toutefois, dans ses détails, une série d'éléments occidentaux, semblables à ceux des costumes de cour hongrois et polonais, qui, à cette époque, se ressentent fortement de l'influence de la Renaissance italienne.

La peinture murale des églises, avec les portraits qu'elle nous a conservés, ainsi que différentes broderies et miniatures constituent un matériel iconographique important pour une connaissance d'ensemble du costume de cette époque, que viennent compléter, pour les détails, des fragments archéologiques de vêtements retrouvés dans les tombeaux (sépultures princières de Putna ou celles du cimetière qui s'étend devant la ville de résidence de Suceava).

L'analyse de ces fragments a permis de déterminer la composition du costume de cérémonie du prince régnant, de celui de sa famille et de la cour, pendant cette période. Il comportait une longue tunique descendant aux chevilles, aux manches étroites pour les hommes, très larges pour les femmes, et ornée de broderies d'or et de soie à l'encolure, les manches et parfois la poitrine. Un long manteau la recouvrait, ouvert par devant, aux manches très larges et longues, ornées d'une bande décorative. Il était fait de velours brodé d'or ou de brocart: les manches, le col, la poitrine et les pans en étaient brodés de perles et de pierreries. Ce manteau qui, dans l'ensemble, se rapproche de la « granatza » byzantine, était surtout porté par le prince régnant et ses fils et, plus rarement, par la princesse. Le reste de la famille princière et les boyards portaient un manteau qui différait de l'autre par la coupe des manches, longues et étroites, fendues jusqu' à l'épaule et pendant sur le dos; un large collet de fourrure couvrait les épaules et le dos. Ces manteaux étaient parfois fourrés. Plus rare était le mantelet court, sans manches, retombant en plis. Le coiffure des femmes de boyard était de mode occidentale, germanique, tandis que la toque des boyards suivait la mode polonaise. Les ornements brodés, dont il a été possible d'étudier les détails, sont particulièrement intéressants du fait qu'ils recourent à des motifs géométriques, semblables à ceux utilisés encore de nos jours par la broderie paysanne roumaine. Recourant tant aux sources écrites qu'au matériel archéologique, les auteurs essaient également de nous donner un aperçu du costume du citadin et du paysan.

PICTURA DIN PRIDVORUL BISERICII KREȚULESCU DIN BUCUREȘTI

de CORNELIA PILLAT



Biserica din București¹, cu hramurile Adormirea Maicii Domnului și sfinții Arhangheli, cunoscută sub numele de Krețulescu, a fost zidită în anul 1722, de către vornicul Iordache Krețulescu, ginerele lui Constantin Brîncoveanu. Iordache Krețulescu a ridicat biserica din temelie «făcîndu-o din piatră, în locul unei biserici de lemn, foarte mică și veche, adusă din satul Krețulești»² în anul 1669, cînd Radu Krețulescu a ridicat în acel sat biserică de piatră. În anul 1705, la 4 martie, Constantin Brîncoveanu a dăruit biseriței loc, «unde să se îngroape oasele pravoslavnicilor creștini³». După dezastrul suferit de familia Brîncoveanu, Iordache Krețulescu, întors din exil în anul 1718, s-a supus noului domn fanariot Nicolae Mavrocordat și a dobîndit de la acesta, titlul de mare logofăt și apoi de mare vornic. Pe podul Mogoșoaiei, Nicolae Mavrocordat dăruiește și el noii biserici a Krețuleștilor, din pămîntul domnesc aflat în preajmă, loc unde să se ridice «chilii și altele, ce ar mai trebui să se facă, pe lîngă acest sfînt și dumnezeesc locaș».

În Bucureștiul devenit acum, la începutul secolului al XVIII-lea, cu adevărat capitala țării, se construiesc multe biserici, ctitorii fie ale boierilor, fie ale preoților și ale negustorilor. Aceștia voiau, cu mijloace mai modeste, să ridice și ei bisericile lor după modelul ctitoriilor domnești sau boierești. Tipul de biserică preferat în acest timp este cel cu pridvor, ajuns la o mare dezvoltare în epoca brîncovenească.

În același an în care Nicolae Mavrocordat sfîrșea de construit mănăstirea Văcărești, menită să întunece cu strălucirea ei faima Hurezului, Iordache Krețulescu termina și el de ridicat biserica lui, cu siluetă sobră și zveltă, ce condensează în arhitectura ei frumusețea stilului brîncovenesc.

¹ Const. St. Bilciurescu, *Ghidul Bucureștiului cum și împrejurimile lui*, Buc., 1897, p. 122—123; G. I. Ionescu Gion, *Istoria Bucureștiului*, Buc., 1899, p. 183—184; Preot M. Dumitrescu, *Biserica Krețulescu*, «Consolatorul», III, 1900, p. 7—11; N. Iorga, *Inscripții din bisericile Romîniei*, Buc., vol. I, p. 294; P. Gîrboviceanu, *Șapte biserici cu averea lor proprie*, Buc., 1902, p. 199—222; Gheorghe D. Florescu, *Din vechiul București, curți boierești și hramuri după două planuri inedite de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea*, Buc., 1935; C. Bobulescu, *Lăutari și bore în pictura bisericilor noastre*, Buc., 1940, p. 67; Gr. Ionescu, *București, Orașul și monumentele sale*, 1956, p. 103—104.

² Hrisov din anul 1722, 5 martie, comunicat nouă de Nicolae Krețulescu.

³ Hrisov din anul 1703, 4 martie, comunicat nouă de Nicolae Krețulescu.

Pictura din pridvorul bisericii Krețulescu¹ ridică probleme interesante, căci, dacă scenele reprezentate pe cele două calote ale pandantivilor și ale timpanelor urmează vechea iconografie într-o interpretare doar întrucîtva nouă, cu totul neobișnuită este pictarea pe peretele de răsărit a unor scene din «Apocalipsă», în locul desfășurării obișnuite a «Judecății din urmă». Ansamblul este totuși unitar, căci ceea ce leagă tradiția de inovație este viziunea plastică a zugravului și sentimentul său în fața ambelor ansambluri tematice. Desigur că și reprezentarea «Apo-



Fig. 1. — Inscripție din pridvorul bisericii Krețulescu.

calipsei» urma o tradiție venită la noi de la mănăstirile Athosului, prin intermediul călugărilor greci și al erminiilor. Pentru Țara Românească însă, pictarea ciclului «Apocalipsei» în pridvorul bisericii Krețulescu constituia în acea vreme o inovație².

¹ Pictura din această biserică este cea inițială, căci pe peretele de răsărit al pridvorului pe primul tablou din stînga, de pe al doilea rînd, se poate citi următoarea inscripție în litere chirilice: «Scris-am aici eu, robul lui Dumnezeu cel nevrednic, întru prea fericite zilele luminatului domn Io Alexandru Nicolae Suțu Voievod, care au făcut pace cînd s-au pustiit Bucureștii de au venit din Iași, fiind domn pe amîndouă țările la leat 1802, august 30. Am iscălit fiind paracliser aici, eu pisah Anastase Logofătul Sin Constantin (numele Anastase)». Felul în care este înscrisă inscripția, chiar înlăuntrul scenei, demonstrează că din anul 1802 pînă astăzi nu s-a mai revenit asupra picturii. Este greu să credem că din 1722, cînd s-a sfîrșit clădirea acestei biserici și pînă la 1802 pictura să fi avut nevoie de refacere (fig. 1).

² La mănăstirea Sucevița se găsesc pictate scene din «Apocalipsă» datînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. V. Brătulescu în comunicarea sa, *Biserici din Argeș și Vilcea*, apărută în «Bul. Com. Mon. Ist.», 1934, p. 44, semnalează că în pridvorul bisericii vechi din Călimănești sînt zugrăvite scene din «Apocalipsă». Pictura din această biserică a fost făcută, după cum spune pisanția, în anul 1773. De asemenea la biserica Domnească din Curtea de Argeș, în nartex se găsesc reprezentate scene din «Apocalipsă». Pictura este însă din secolul al XIX-lea.

Compoziția picturii din pridvoarele bisericilor era de obicei următoarea: dacă pridvorul avea două calote, pe cea dinspre miazănoapte se ilustra psalmul: «toată suflarea din cer și de pe pământ să laude pe Domnul»¹. În centru, se picta Iisus Emanuel încadrat în cele patru părți de simbolurile evangheliștilor. În jurul figurii centrale străjuiau armatele cerești ale îngerilor și în sfârșit, pe zona de la baza calotei, se desfășura în procesiune întregul cosmos slăvind pe Dumnezeu. Pe calota de miazăzi, în mijloc, se picta fie imaginea lui Iisus, fie Fecioara Maria, fie Ioan Botezătorul. În jurul figurii centrale, medalioane cuprindeau chipurile profeților.

Pictura calotelor urmărea să trezească în sufletele credincioșilor ce păseau în biserică sentimentul de adorație în fața slavei lui Dumnezeu. Dar, într-o vreme în care sentimentul puternic religios, ce însuflețise pictura secolelor anterioare, începea să se estompeze, pictorii epocii brîncovenești au început să introducă în ornamentația pridvoarelor anumite elemente pitorești, luate din realitatea vieții. Această nouă viziune plastică este întărită de personalitatea cunoscutului zugrav Pîrvu Mutu², care, în ultimul deceniu al secolului al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea, în ctitorii ale Cantacuzinilor, creează o pictură viguroasă, plină de vervă și pitoresc.

În București, pictura din pridvoarele bisericilor Scaune, Doamnei și Colțea, păstrată încă pînă azi, și executată înainte de pictarea pridvorului de la Krețulescu, ne permite să facem unele constatări. În pridvorul bisericii Colțea (pictată de Pîrvu Mutu în primii ani ai secolului al XVIII-lea), detaliile pitorești sînt înregistrate cu realism. Personajele în procesiune de pe calota de miazănoapte seamănă Cantacuzinilor, bruni, cu ochii sprîncenați, cu trupurile pline, îmbrăcate în haine grele de mătăsuri scumpe. Compoziția are astfel mai multă viață și mișcare, dar pierde din grandoarea și ritmul solemn ce-l avea în pictura bisericiască din secolele anterioare. Școala lui Pîrvu Mutu, însă, răspunde noii viziuni plastice a secolului, dar devine manieră în mîinile din ce în ce mai nepricepute ale zugravilor din secolul al XVIII-lea (vezi pictura din pridvoarele bisericii Negustori, bisericii cu Sfinți și bisericii Mîntuleasa).

Zugravul bisericii Krețulescu nu ia în seamă pitorescul decor al pridvorului de la Colțea, dar se oprește la biserica Scaune³) și la biserica Doamnei. Pictura de pe calotele, pandantivele și timpanele bisericii Krețulescu, reproduce cu foarte mici deosebiri compoziția picturii din pridvorul bisericii Scaune. Zugravul acesteia din urmă nu are o viziune pitorească a subiectului, reduce detaliul de costum, păstrînd doar vigoarea trupurilor ordonate într-o anumită simetrie decorativă. Deși siluetele personajelor sînt desenate stîngaci, compoziția este însă însuflețită de un puternic sentiment religios, ce imprimă o anumită gravitate între-

¹ Psalmul nr. 148.

² Teodora Voinescu, *Zugravul Pîrvu Mutu și școala sa*, în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3—4, 1955, p. 133—136; *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, *Artă romînească în epoca feudală*, p. 251.

³ Biserica Scaune e pomenită într-un act al lui Șerban Cantacuzino din anul 1681, iar în *Condica Brîncovenească* din 4 iulie 1701 e numită ca biserica Krețuleștilor. Ar fi fost ridicată, se pare, de Radu Krețulescu, caimacam al țării, în anul 1672, pe vechi temelii de la începutul secolului al XVII-lea. Așezată în mahalaua măcelarilor și a săpunarilor organizați în bresle, a ajuns cu timpul proprietatea lor. Pisania spune că a fost ridicată cu banii lui Atanasie din Tîrnova, în anul 1715, Asemănarea dintre pridvorul bisericii Scaune și al bisericii Krețulescu presupune două ipoteze: prima că zugravul bisericii Krețulescu a reproduș pictura vechii ctitorii, din îndemnul acestei familii, și a doua, care ni se pare mai plauzibilă, este că felul compoziției din pridvorul acestei biserici se potrivea mai bine viziunii sale plastice. Cu privire la data zidirii bisericii Scaune, vezi Ionescu Gion, *Istoria Bucureștiului*, p. 184; N. Iorga, *op. cit.*, fasc. II, p. 320; C. Nicolescu, *Bis. Scaune*, «Analecta», 1946.

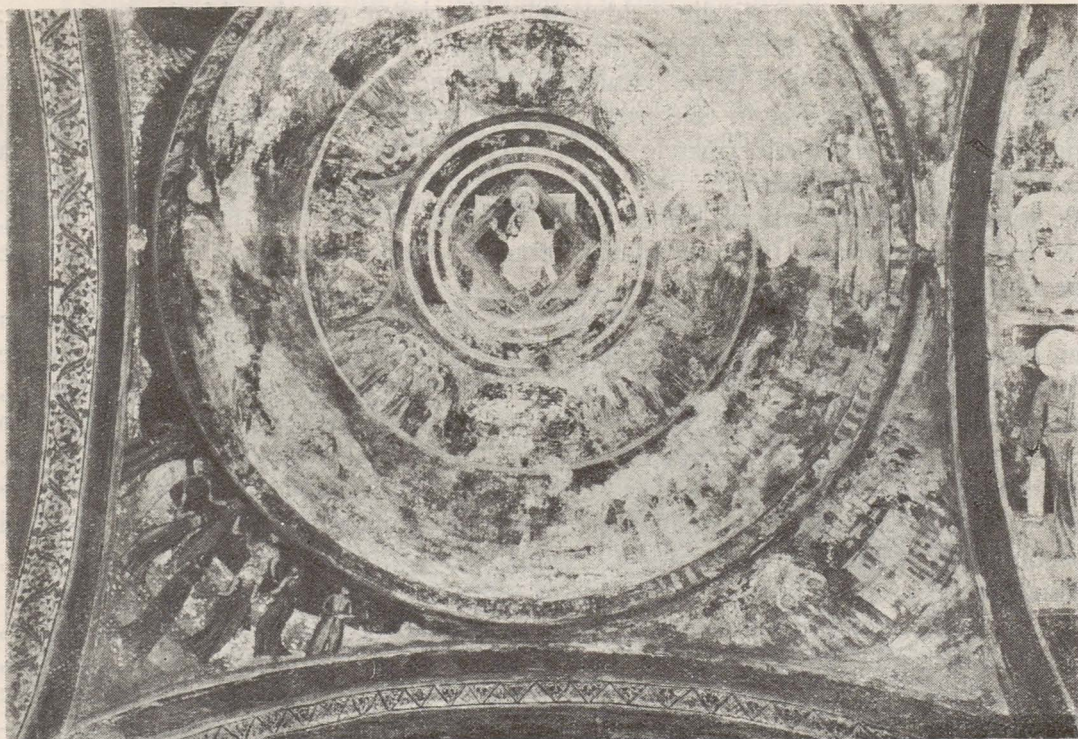


Fig. 2. — Calota dinspre miazănoapte a pridvorului bis. Krețulescu — foto N. Ionescu.

gului ansamblu. Zugravul bisericii Krețulescu reia această compoziție, realizând-o mai artistic. Desigur că el privise și pictura bisericii Doamnei, zugrăvită în anul 1683. Aici, « Constandinos » zugravul, contemporan cu Pîrvu Mutu, continuă să execute cu măiestrie compoziția sobră și expresivă a clasicei picturi bizantine. Este interesant dar de observat că, în același timp în care se dezvoltă școala lui Pîrvu Mutu, exista în București încă un stil de pictură, pornit dintr-o interpretare sobră a iconografiei tradiționale. Stilul acesta se potrivea mai bine cu viziunea plastică a zugravului de la ctitoria Krețuleștilor. Dar în anul 1772, în pridvorul acestei biserici, formalismul și lipsa de sentiment ce începuseră să-și facă loc acum în pictura religioasă, au dus la o compoziție stilizată armonios, dar lipsită de expresivitate. Ceea ce formează efectul plăcut pe care îl produce de la început vederea picturii din acest pridvor este simțul zugravului de a potrivi compoziția scenelor cu spațiul care le este destinat. Zugravul reușește astfel, prin echilibrul obținut din simetria mișcărilor și desfășurarea siluetelor statice drapate cu simplitate și încadrate firesc în spațiul arhitectural, să readucă în compoziția lui armonia clasicului stil bizantin, lipsită însă de căldura sentimentului religios.

Pridvorul spațios al bisericii Krețulescu este format din două calote largi, susținute pe pandantivi și despărțite printr-un arc lat. Calota dinspre miazănoapte păstrează divizarea clasică în patru zone concentrice (fig. 2). În centru se mai vede vag silueta lui Iisus, în slavă, încadrat de simbolurile evangheliștilor. În al doilea cerc îngust se mai deslușesc zodiile. Pe a treia zonă armatele îngerești sînt împărțite simetric în patru grupuri, alternînd cu serafimi sau tronuri¹. Din

¹ La biserica Scaune, desenul prea schematic reduce această compoziție la un simplu motiv ornamental.



Fig. 3. — Pridvorul bis. Krețulescu: Hora fetelor — foto N. Ionescu.

cît se mai vede astăzi din vechea pictură, îngerii din primul plan sînt caligrafați cu suplețe. Tunicile sau mantiile prinse la gît sau pe umăr au cutele corect distribuite și urmăresc efectul decorativ și armonia coloristică. Nimburi de aur în șiruri concentrice încoronează somptuos compoziția.

Pe cercul cel mare, se mai întrezărește orînduirea oamenilor de pe pămînt și a întregului cosmos, în jurul figurii centrale. În rozuri și albastruri cenușii, plate, fără detalii de costum sau gest, se desfășoară friza de personaje, în conturul desenului stilizat. În scenele de pe pandantivi, se poate vedea și mai bine cursivitatea rezumativă a desenului și caracterul simbolic al compoziției lipsite de pitoresc. Pe doi din pandantivii așezați în diagonală este ilustrat psalmul: «să se laude domnul cu jocuri, cu toba și cu harpa¹. Hora celor șapte fete este așezată ca o coroană pe spațiul pandantivului². Muzicanții așezați simetric și grațios în cele două părți încadrează această compoziție ce amintește de ordonarea ritmică a dansatoarelor de pe amforele grecești, căci linia fluidă și armonioasă a trupurilor sugerează grația și mișcarea nobilă a dansului liniștit. Cutele rochiilor lungi au căpătat stilizarea draperiilor antice (fig. 3). Din hora pictată pe al doilea pandantiv nu se mai vede decît mișcarea molcomă a fustelor, căci pictura este ștearsă

¹ Psalm 149, 1—4.

² Ilustrînd acest psalm, de obicei zugravii nu s-au sfiit să reprezinte o horă de fete tinere, cu trupurile pline, cu rochiile după moda timpului, învolburate de ritmul jocului, în sunetele unui taraf de lăutari din acea vreme. La biserica Scaune, hora fetelor umple tot pandantivul, iar muzicanții sînt înghesuiți în partea de sus. Trupurile înalte și voinice sînt îmbrăcate în rochii simple, ale căror cute sugerează schematic mișcarea jocului. Zugravul de la biserica Krețulescu reia această interpretare a horei stilizînd-o mai artistic. (Vezi C. Bobulescu, *op. cit.*).



Fig. 4. — Pridvorul bis. Krețulescu: Executarea împăraților — foto N. Ionescu.

în partea de sus. Ceilalți doi pandantivi reprezintă unul pe *Cei trei împărați ce vor fi executați*¹, iar celălalt, *Triumful bisericii*. Cei trei împărați sînt în picioare, alăturați, în centrul pandantivului (fig. 4). Îmbrăcămintea trupurilor înalte, subțiri, reproduce schematic detaliile costumului bizantin. Soldații, zugrăviți simetric la cele două colțuri ale pandantivului, amintesc prin veșminte, de obișnuitele figuri din scenele menologului. În compoziția de la Krețulescu, însă, mișcarea acestor personaje nu arată, ca de obicei efortul fizic și bruschețea gestului, ci zugravului i-a plăcut să cumpănească mișcarea sabiei învîrtite deasupra capului, cu flexiunea picioarelor în mers ușor. De asemenea, arcașul care-și pregătește arcul întoarce întrebător capul către cei trei împărați. Ușoarele mișcări ale siluetelor de pe pandantivii descriși mai sus nu se datoresc însă dorinței zugravului de a-și însufleți pictura, ci necesității de a umple cît mai armonios spațiul. Pe pandantivul a cărei pictură ilustrează triumful bisericii, se mai poate vedea doar unul din cele două grupuri de sfinți, care încadrează silueta unei biserici. Și aici trupurile sfinților sînt desenate în mișcare paralelă și corectă. Un cerc subțire, decorat cu frunze stilizate de acant, încadrează compoziția de pe calota de miazănoapte.

Calota de miazăzi dovedește mai mult ordonarea simetrică și decorativă a motivelor, într-o fericită alegere a proporțiilor (fig. 5). În centru se mai distinge zugrăvit bustul lui Iisus Emanuel². Al doilea cerc, negru, și al treilea, împărțit în mici romburi colorate de la roșu la roz și alb, fac un cadru ornamental sobru figurii centrale. În cuprinsul cercului mare, pe fondul negru, împodobit cu vrejuri grațioase albe și ciorchini de struguri, se succed opt medalioane cu

¹ Psalmul 149, 5—8.

² La biserica Scaune, în mijlocul celei de-a doua calote se află bustul lui Ioan Botezătorul.

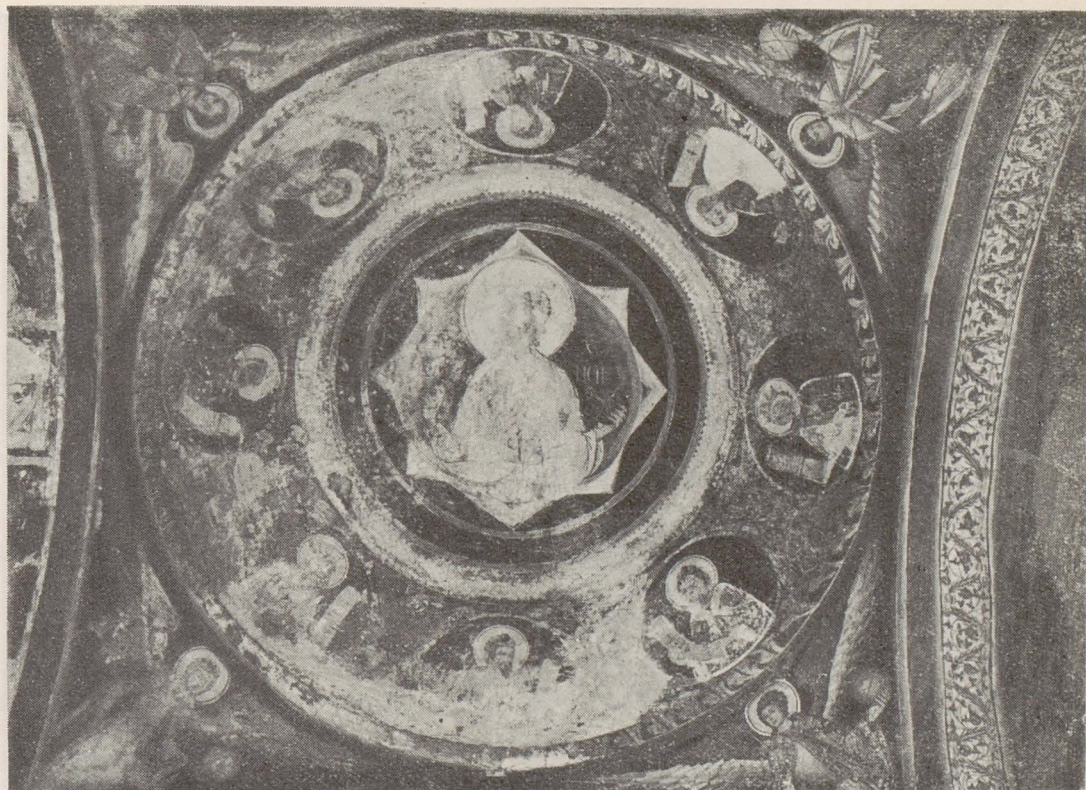


Fig. 5. — Calota dinspre miazănoapte a pridvorului bis. Krețulescu — foto N. Ionescu.

profeți. Azi, din busturile profeților nu se mai vede decât forma corpului, care umple firesc medalionul. Pe cei patru pandantivi sînt zugrăviți ornamental cîte un înger cu aripile larg desfăcute de-a lungul curbei de sus și cu trupul pînă la genunchi, prins între laturile ce coboară sfîrșind în unghi¹ (fig. 6). Îngerii țin în mîna stîngă discul cu monograma lui Iisus, iar mîna dreaptă stă cuminte de-a lungul trupului. Siluetele, fără cea mai mică plasticitate, prinse în conturul desenului corect, ca și stilizarea costumului bizantin, au devenit un motiv ornamental somptuos. Chipurile nu mai au gravitatea bizantină, rotunjimea dulce a obrazurilor și atitudinea lor liniștită amintesc mai degrabă de interpretarea pe care o dau primitivii italieni acestor figuri, care sînt imobilizate însă în schematismul desenului. Și aici, un cerc îngust cu frunze stilizate de acant închide compoziția.

Pe arhivoltele arcurilor înguste — lipite de zidurile pridvorului — care sprijină pe trei părți fiecare din calote, se succed medalioane cu sfinți, pe același fond negru ornamentat cu vrejuri aurii și flori stilizate. De asemenea, intradosurile arcurilor sînt împodobite cu motivele decorative bizantine ale repertoriului brîncovenesc². La biserica Colțea, Pîrvu Mutu pictase cu plăcere motivele ornamentației brîncovenești, dînd o interpretare pitorească și capricioasă vechilor motive bizantine, din care nu lipsește însă armonia măsurii. Este interesant faptul că, în plină epocă mavrocordătească — epocă în care gustul pentru fastuosul ostentativ face ca ornamentația să se piardă într-un baroc obositor, rezultat din

¹ Îngerii de pe pandantivii bisericii Scaune, deși au trupurile disproporționate și brațele prea scurte în mișcare, păstrează în umflarea veșmintelor plasticitatea formelor.

² Jumătăți de triunghiuri albe și roșii avînd în mijloc frunze stilizate sau benzi cu fond alb, presărat cu flori, pe care sînt desenate frunze lungi, dințate, simetrice față de un ax, împletite cu o linie șerpuită.



Fig. 6. — Pridvorul bis. Krețule cu: îngerii și sinoadele — foto N. Ionescu.

repetarea stufoasă a acelorași motive — zugravul bisericii Krețulescu, prin tratarea sobră a ornamentelor, regăsește calmul decorației elenistice.

Pe arcul lat ce desparte cele două calote, se succed siluetele a patru profeți. Chipurile și trupurile desenate după tipic au devenit convenționale, ne mai impresionând prin expresivitatea ascetică și atitudinea gravă și solemnă.

Pe timpanele largi ale pridvorului, se desfășoară amplu ilustrarea celor șapte soboare ecumenice. Aceste monotone scene nu urmăresc decât obținerea efectului grandios, realizat prin ordonarea statică, simetric decorativă¹. Timpanul dinspre miazănoapte este împărțit în două. În stînga este zugrăvit un sobor ecumenic, în dreapta e zugrăvită Adormirea Maicii Domnului. Nici în fața acestei scene pictorul nu mai este emoționat, ci urmărit de dorința de a echilibra grupurile de sfinți în jurul trupului rigid al Mariei. Reculegerea și liniștea acestei compoziții este dată prin orînduirea supravegheată și mișcarea reținută a personajelor drapate cu sobrietate. Scena nu mai reprezintă însă un moment ce ar putea face parte din viața reală. Între personaje nu mai circulă aerul, pictura căpătînd astfel caracterul simbolic al icoanei.

Pe zidurile de miazăzi, apus și miazănoapte, deasupra sinoadelor, mărginite în partea de jos de arcurile pridvorului, se desfășoară scenele reprezentînd pe: Dumnezeu creînd lumea, Adam și Eva, Izgonirea lui Adam și a Evei din rai, Cain și Abel jertfind lui Dumnezeu, Uciderea lui Abel, scene care ilustrează pri-

¹ Dacă la biserica Scaune, desenul naiv imprimă oarecare vioiciune acestor scene, la Krețulescu figurile fără expresie și trupurile rigide costumate bizantin, așezate simetric de o parte și de alta a personajului principal și încoronate cu nimburi de aur, nu reușesc să dea decât o ornamentație somptuoasă timpanelor.

mele capitole din Geneză. Din cit se mai poate distinge din pictură, se observă că zugravul a păstrat reprezentarea obișnuită a acestor scene: desenul priceput nu are stângăciile naive, și prin urmare nici prospețimea artei meșterilor populari.

★

În pridvoarele brincovenesti, pe peretele dinspre răsărit se desfășoară în mod obișnuit scenele Judecării din urmă, care arată credincioșilor sfârșitul timpurilor și răsplata pe care o vor primi, după faptele lor. La Krețulescu însă, în locul revărsării obișnuite a raiului și a iadului, pe acest perete sînt ilustrate 13 scene din Apocalipsă, viziunea sfîntului apostol Ioan în care se prevestește oamenilor evenimentele ce vor fi înaintea Judecării din urmă.

Biserica oficială ortodoxă a Bizanțului n-a acceptat decît tîrziu introducerea Apocalipsei în iconografia picturii creștine¹. Spiritul elenic raționalist și dialectic dă artei creștine o valoare educativă. Evenimentele noii religii erau ilustrate în biserică succesiv în jurul figurii centrale a lui Iisus Pantocrator. Raționalismul elin înlătura orice element fantastic sau misterios, ce ar fi rătăcit imaginația privitorului de la interpretarea sobră și riguroasă a Noului Testament. Din primele secole ale creștinismului însă, în Egipt și Siria, imaginația aprinsă a orientalilor exaltase divinitatea lui Iisus în toată gloria, înconjurat de armatele de serafimi și de simbolurile evangheliștilor, așa cum îl evocase viziunea profetului Ezechiel în Vechiul Testament². În pictura capadociană, apariția supranaturală a lui Iisus din viziunile profetilor: Ezechiel, Daniel, Isaia și a apostolului Ion din Apocalipsă, dăduse naștere la o reprezentare fantastică: Iisus e așezat într-un curcubeu, înconjurat de simbolurile evangheliștilor: leul, vulturul, îngerul, taurul, fiecare cu o carte în mînă. Împrejurul tronului sînt serafimii cu aripi presărate cu ochi, tetramorfii și marea de cristal. Aceste reprezentări, interzise la început la Bizanț, găsesc răsunset în imaginația popoarelor «barbare» ale occidentului, de curînd creștinate. Comentariile Apocalipsei făcute de ierarhii Orientului în primele secole ale creștinismului sînt reluate acum în Occident, impunîndu-se ca o explicație a încercărilor prin care treceau oamenii în acea vreme. Încă din secolul al VIII-lea, în Spania ajunsă sub stăpînirea maură, creștinii dezorientați de prăbușirea sistemului lor politic avuseseră senzația unei catastrofe, căreia trebuia să-i urmeze sfârșitul așteptat al întregii lumi, prevestit în Apocalipsă. În nordul Spaniei sf. Sever ilustrează în anul 784 manuscrisul comentariilor Apocalipsei, făcute de Beatus, abate de Liebana³. Aceste ilustrații păstrează temele iconografiei orientale și îndreaptă imaginația creștinilor către grandoearea și misterul apariției apocaliptice a lui Iisus. În preajma anului 1000, aceeași psihoză de așteptare a deznodămîntului dramatic, ce avea să sosească, era trăită și de creștinii Europei occidentale. Credința că timp de 1000 de ani se va da lupta dintre vrăjmașii lui Iisus și credincioșii lui și că finalul acestei teribile lupte va fi reîntoarcerea lui Iisus, ca judecător suprem și instaurarea unei vieți fericite, găsea un climat favorabil în evenimentele politice și sociale ce se petreceau în preajma anului 1000⁴. Imperiul carolingian se dezmembrase, o fiscalitate nemiloasă oprirea pe oamenii decimați de foamete și epidemii. În același timp, ultimele năvăliri barbare și, mai cu seamă, incursiunile repetate ale nortmanilor zguduiau populația Europei. Toate aceste fenomene erau soco-

¹ Brehier Louis, *Les visions apocalyptiques dans l'art byzantin*, « Artă și arheologie », 1930, p. 6.

² Emile Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1924, p. 4—7.

³ *Ibidem*, p. 8—17.

⁴ Henri Focillon, *L'an mil*, Paris, 1952.



Fig. 7. — Pridvorul bis. Krețulescu: îngerul îl vestește pe Ioan — foto N. Ionescu.



Fig. 8. — Pridvorul bis. Krețulescu: Viziunea lui Ioan — foto N. Ionescu.



Fig. 9. — Dionysiu: Viziunea lui Ioan — fotografie după G. Millet, Les monuments de l'Athos. La peinture.



Fig. 10. — Cranach: Viziunea lui Ioan — fotografie după Juliette Renaud, Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou.



Fig. 11. — Pridvorul bis. Krețulescu : Sufletele martirilor — foto N. Ionescu.

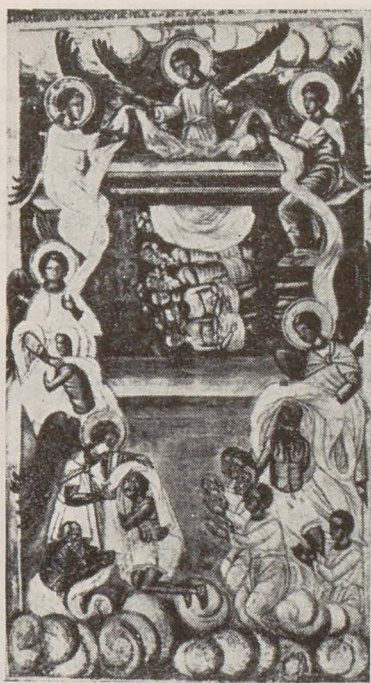


Fig. 12. — Dionysiu : Sufletele martirilor — fotografie după G. Millet, Les monuments de l'Athos. La peinture.

tite de oamenii epocii ca pedepse cerești, prevestite în Apocalipsă. Dar și după ce această obsesie s-a estompat în imaginația oamenilor îndreptați spre vremuri mai liniștite, pictorii francezi impresionați de ilustrarea manuscriselor mozarabe și carolingiene transpun scene din Apocalipsă pe zidurile catedralelor din secolele XI și XII. Sculpturile timpanelor catedralelor din secolul al XIII-lea, precum și tapiseriile cu reprezentările Apocalipsei, de la Angers (desenate de Jean de Bruges și executate de Nicolas Bataille în anul 1370), dovedesc totuși că Apocalipsa a preocupat multă vreme mentalitatea oamenilor din evul mediu. În timpul Reformei chiar, Dürer în anul 1498 și Cranach în anul 1522 găsesc încă în ilustrarea Apocalipsei explicații pentru conflictele ce aveau să dea loc războaielor religioase.

La Bizanț, atât timp cât conducerea bisericii a putut păstra linia tradițională, reprezentarea Apocalipsei nu și-a putut face loc. Cucerirea Constantinopolului de cruciați în anul 1204 și prezența, timp de câteva veacuri, a stăpînitorilor occidentali pe pămînt grecesc (în Moreea, în insule, la Salonic) deschisese porțile influenței occidentale. Pe de altă parte, reluarea Constantinopolului de către împărații ortodocși de la Niceea (1261), înseamnă o nouă și puternică pătrundere în Bizanț a spiritului oriental și astfel își fac loc, din ce în ce mai mult, în iconografia artei religioase, temele inspirate din textele apocrife, atât de gustate în orientul ortodox. Imperiul bizantin însă nu avea să mai dăinuiască mult și prăbușirea lui definitivă sub turci în anul 1453 nu a făcut decît să afirme dezastrul pe care lumea din Balcani îl presimțea. Așteptarea aceasta a catastrofei cosmice, care trebuia să vină o dată cu catastrofa politică, creă astfel la Bizanț, acum la începutul vremurilor noi, aceeași stare de «angoasă» pe care o trăise Occidentul cu

cîteva veacuri mai înainte. În aceste condiții, viziunea apocaliptică a lui Ioan răspundea psihozei în care trăia o societate dezorientată și fără de speranțe.

Primul exemplu pe care-l cunoaștem în Orientul ortodox de reprezentare a Apocalipsei îl găsim la mănăstirea Dionysiu de la Muntele Athos, unde sînt pictate scene din acest ciclu în vestibulul trapezei¹, pe pereții de miazăzi, apus și răsărit. Construcția și împodobirea catoliconului de la Dionysiu au fost făcute cu banii lui Petru Rareș, iar pictura trapezei prin dărnicia fiicei lui, Ruxanda, soția lui Alexandru Lăpușneanu, domn în Moldova între anii 1552 și 1568².



Fig. 13. — Pridvorul bis. Krețulescu: Dumnezeu pe scaunul de domnie — foto N. Ionescu.

Fig. 14. — Dionysiu: Dumnezeu pe scaunul de domnie — fotografie după G. Millet, Les monuments de l'Athos. La peinture.

La Dochiariu se găsește un ciclu asemănător și este interesant de observat că tot Alexandru Lăpușneanu este citat printre binefăcătorii acestei biserici. La mănăstirea athonită Xenofon, vestibulul trapezei este împodobit cu o pictură identică³, însoțită de portretele donatorilor acestei mănăstiri: Matei Basarab și soția sa Elina (1637—1654). Intr-o epocă în care Peninsula Balcanică era asuprită de turci, domnii romîni ce-și păstrau încă autonomia, în schimbul grelelor biruri, au ajutat cu banii lor să se continue încă mișcarea culturală și artistică, strînsă acum în jurul bisericii.

Pînă în secolul al XVI-lea nu se cunoaște nici un ciclu bizantin al Apocalipsei⁴. Cele 14 gravuri ale lui Dürer stau la baza iconografiei Apocalipsei din secolele XVI și XVII. În anul 1522⁵, Cranach ilustrează Biblia și reia realizarea lui Dürer

¹ Juliette Renaud, *Le cycle de l'apocalypse de Dionysiou*, Paris, 1943.

² *Ibidem*, p. 1—2.

³ Este de remarcat faptul că zugravii nu au îndrăznit să picteze acest ciclu direct în biserică și la început l-au pictat pe pereții trapezelor. Ghidul de pictură al lui Dionisie din Furna recomandă ca acest subiect să decoreze trapeza (*Manuel d'iconographie chrétienne*, 1902, p. 129—139). La biserica Krețulescu zugravul romîn a reprezentat ciclul Apocalipsei pe peretele pridvorului, în corpul bisericii. Abia la mănăstirea Portaissa de la Muntele Athos, Apocalipsa este pictată chiar în biserică pe arcurile cupolei. Pictura aceasta datează probabil de la începutul secolului al XVIII-lea (vezi G. Millet, *Athos*, planșa 263, 1—2 și Juliette Renaud, *op. cit.*, p. 3).

⁴ H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München, 1908, p. 40—60.

⁵ Noul Testament publicat la Wittenberg de Luther în 1522. Ciclul Apocalipsei este ilustrat de Cranach cu 21 de gravuri.



Fig. 15



Fig. 16

Fig. 15. — Pridvorul bis. Krefulescu:
Cei patru cavaleri ai Apocalipsei —
foto N. Ionescu.

Fig. 16. — Dyonisiu: Cei patru
cavaleri ai Apocalipsei — fotografie
după G. Millet, Les monuments
de l'Athos. La peinture.



Fig. 17. — Cranach: Cei patru
cavaleri ai Apocalipsei — fotografie
după Juliette Renand, Le cycle
de l'Apocalypse de Dionysiou.

Fig. 17

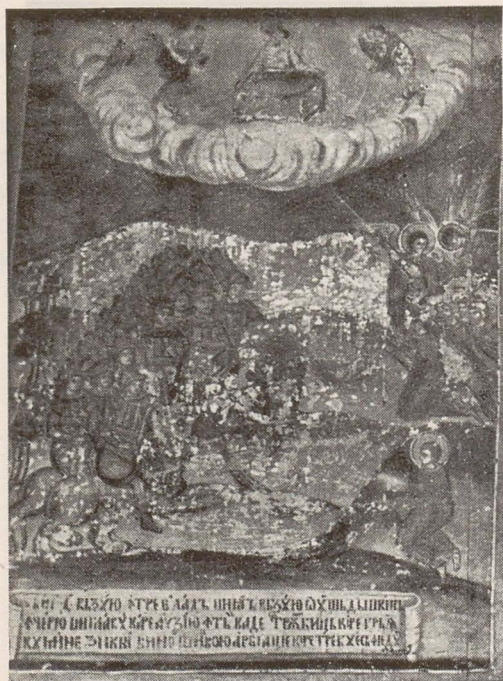


Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

Fig. 18. — Pridvorul bis. Krețulescu: *Cavalerii Enfratului* — foto N. Ionescu.

Fig. 19. — Dionysiu: *Cavalerii Enfratului* — fotografie după G. Millet, *Les monuments de l'Athos. La peinture*.

Fig. 20. — Cranach: *Cavalerii Enfratului* — fotografie după Juliette Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou*.

— dîndu-i o mai mare amploare — și tratează, cu realism și pitoresc, fantasti-
cul zbuciumat al viziunii apostolului Ioan. Istoricii de artă din ultimul timp demons-
trează convingător că la baza Apocalipsei de la Dionysiu stau gravurile occidentale
ale lui Dürer și Cranach și arată transformarea aceluiași scene într-o interpretare de
stil bizantin¹. Dacă e pasionant de urmărit cum acest stil abstractizează caracterul
realist și pitoresc al gravurilor occidentale, dînd o valoare simbolică, pregnantă,
conflictului dintre lumea cerurilor și cea a pămîntului, nu este mai puțin interesant de
observat cum s-a transformat în timp viziunea apocaliptică de la Dionysiu în inter-
pretarea zugravului bisericii Krețulescu. Cu tot rigorismul stilului bizantin, compo-
ziția de la Dionysiu mai păstra ceva din dinamismul și agitatea barocă a gravu-
rilor germane. Dar, dacă la Dionysiu registrul ceresc covîrșește acțiunea terestră²,
iar elementele fantastice personificate simbolic exagerează impresia supranaturalului,
zugravul pridvorului de la Krețulescu e condus de cu totul alte criterii și
sentimente.

Transformarea în timp a Apocalipsei și felul cum ea a ajuns să fie transpusă
pe peretele de răsărit al pridvorului de la Krețulescu se va explica mai bine dacă
vom examina mai întîi pictura de la mănăstirea Xenofon, executată după aproape
100 de ani de la pictarea trapezei de la Dionysiu și mai înainte cu 70 de ani de pic-
tarea pridvorului nostru³. O dată fixată reprezentarea Apocalipsei în iconografia
bisericii ortodoxe athonite prin pictura de la Dionysiu, pictorii nu mai aveau
nevoie să se îndepărteze de la modelul consacrat. Căci în Occident, tabloul religios
urmărea să provoace sentimentul mistic, printr-o reprezentare cît mai pitorească
și realistă, animată de gesturile expresive ale personajelor biblice; în biserica orto-
doxă, pictura era pentru credincios un mijloc de cunoaștere a unor adevăruri soco-
tite imuabile⁴. Astfel, pictura trebuia să rămîină credincioasă modelelor trecutului,
pentru ca să poată păstra, în timp, ilustrarea aceluiași adevăruri considerate abso-
lute. De aceea, la mănăstirea Xenofon, pictorul parcă decalchează modelul pictu-
rii de la Dionysiu, pe care-l umple apoi cu o culoare. Pictura de la Xenofon însă
nu mai păstrează nimic din suflul dramatic și din mișcarea vie dar coordonată a
personajelor, animate de acțiunea halucinantă a Apocalipsei. Siluetele sînt înțepe-
nite în poze rigide, iar contopirea dintre contur și relief nu mai este organică.

Dacă la mănăstirea Xenofon, aceleași scene au căpătat acest caracter rigid
datorită unei copii servile, la ctitoria Krețuleștilor, interpretarea aceleiași icono-
grafii capătă alte caractere. Aci, pe de o parte pictorul rămîne legat de vechea
tradiție athonită, iar pe de altă parte, noi influențe occidentale, cum și personali-
tatea zugravului, care intervine cu inițiative timide dar totuși evidente, reînsu-
flețesc copia servilă de la mănăstirea Xenofon. Ansamblul decorativ rămîne, totuși,
un palid reflex al picturii de la Dionysiu.

În pridvorul bisericii Krețulescu tablourile se succed pe două registre
de-a lungul peretelui de răsărit. Pe rîndul de sus sînt șapte tablouri, iar imediat
dedesubt de o parte și de alta a ușii, cîte trei tablouri. Ciclul Apocalipsei nu este
complet reprezentat de aceste scene. La unele tablouri, la partea de jos se mai poate
vedea o banderolă pe care este scris textul ilustrat. Pînă la capitolul opt din Apo-
calipsă, tablourile nu ilustrează textul în același fel ca în ciclul de la Dionysiu⁵.

¹ Juliette Renaud, *op. cit.*, p. 27.

² G. Millet, *Les monuments de l'Atbos — La peinture*, p. 206—209.

³ *Ibidem*, p. 184—185.

⁴ G. Ostrogoskij, *Les décisions du «Stoglov» concernant la peinture d'images et les principes de l'ico-
nographie byzantine*, Mélanges Uspensky, 2-ème partie, 1930, p. 394.

⁵ Ciclul Apocalipsei de la Dionysiu este reprezentat în 17 tablouri.



Fig. 21. — Pridvorul bis. Krețulescu: Dreptii pecetluiți cu semnul domnului — foto N. Ionescu.

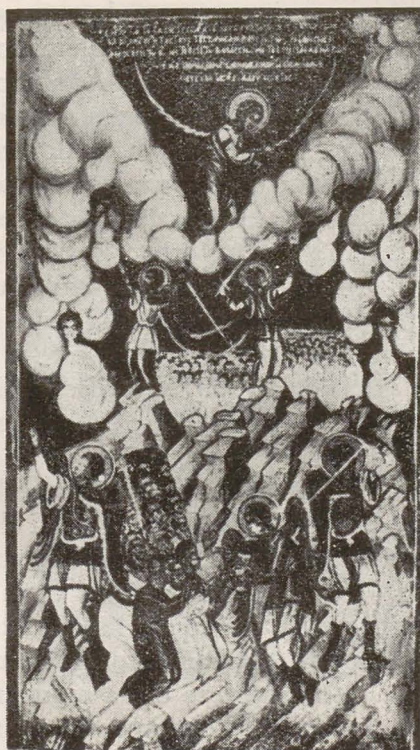


Fig. 22. — Dionysiu: Dreptii pecetluiți cu semnul domnului — fotografie după G. Millet, Les monuments de l'Athos. La peinture.

În pictura de la Krețulescu, primul capitol al Apocalipsei este ilustrat de două tablouri, pe cînd în ciclul de la Athos acest capitol este condensat într-unul singur¹. Întîia scenă arată pe îngerul trimis de Dumnezeu lui Ioan ca să-i vestească evenimentele ce se vor întîmpla în curînd și pe care el va trebui să le anunțe oamenilor Erminiile cunoscute nu indică reprezentarea acestui moment din Apocalipsă².

Tabloul este împărțit în două registre (fig. 7). În registrul de jos, pe pămînt, într-un spațiu larg, ușor reliefat, colorat în galben de ocru, între siluetele unor pomi sărăcăcioși, se petrece scena dintre apostolul Ioan și înger. Ioan e înfățișat tînăr, imberb, în genunchi, văzut de profil, întinzînd mîinile către îngerul care, coborît ca într-o « Bună vestire », îi dă cartea. Zugravul l-a înfățișat pe Ioan tînăr, ca în gravurile germane, și nu bătrîn, cum era firesc să fie în momentul în care a scris Apocalipsa și cum este arătat în pictura de la Athos. În timp ce apariția îngerului, cum și îmbrăcămintea apostolului Ioan sînt făcute după tipicul picturii bizantine, chipul lui Ioan, de profil, e realist tratat, cu trăsăturile neregulate. Fondul acestei scene nu mai reprezintă peisajul stîncos al insulei Pathmos, unde Ioan a avut vedenia, căci zugravul a sugerat schematic un peisaj cu pomi. În arta zugravilor noștri se introdusese inovația pictorilor primitivi italieni, de a înlocui peisajul stîncos, clasic, din pictura bizantină cu un peisaj cu pomi. Zugravul mai

¹ Textul scris pe banderola tabloului 1: « Eu Ioan (auzi) glas mare ca al trimbiței zicînd: eu sînt alfa și omega cel dintîi și cel de apoi și ce vei vedea scrie în carte ». Textul corespunde capitolului 1 din Apocalipsă.

² Dideron, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris, 1845, p. 237—261, Ghenadie al Romnicului, *Iconografia*, p. 154—164.



Fig. 23. — Pridvorul bis. Krețulescu : Cei șapte îngeri primesc trîmbițele — foto N. Ionescu.



Fig. 24. — Dionysiu : Cei șapte îngeri primesc trîmbițele — fotografie după G. Millet, Les monuments de l'Athos. La peinture.

amintește de vechile stînci, introducînd ici și colo silueta unui «iceberg» văros. În partea de sus, la cele două extremități ale decorului terestru, grupuri de cetății ce se ridică în spatele unor ziduri cu portal și turnuri, puternic reliefate în contrast de umbră și lumină, pun singurul accent dramatic în această compoziție statică. În registrul ceresc, prin spărtura tivită de nori cenușii, reliefați pe cerul negru opac, se distinge cu greutate, pictura fiind ștearsă în partea de sus, bustul Tatălui ceresc. Atmosfera acestei scene este lipsită de dramatism. Gesturile liniștite, statice, nu mai sînt răscolite de glasul ceresc al trîmbiței.

A doua scenă¹ (fig. 8) reprezintă apariția divină, între șapte sfeșnice, cu șapte stele în mîna dreaptă. Sus, pe cerul negru, coboară pînă aproape de orizont o ghirlandă de nori în formă de elipsă. În mijlocul ei, pe fondul galben luminos, apare în picioare silueta albă a Tatălui ceresc cu brațele întinse în lături. Chipul e încadrat de părul și de barba albă. Cele șapte sfeșnice înalte stau pe curba de jos a norilor. Pe pămînt, Ioan stă în genunchi, în aceeași atitudine de prosternare, ca și în tabloul precedent. Jîlțul ce se găsește în spatele lui arată că pînă în momentul vedeniei Ioan așteptase apariția stînd pe scaun, meditativ. Ca și în scena analizată mai înainte, aceleași siluete de cetății limitează peisajul. În pictura de la Athos, Ioan este surprins în peșteră scriind. El întoarce capul, înfricoșat, către arătare. În Tetraevangelul de la mănăstirea Neamțu², ilustrat în anul 1429, miniatura

¹ Textul scris pe banderola tabloului 2 : « Intorcîndu-mă să-l văd pe cel ce vorbea cu mine, văzui (șapte) sfeșnice de aur și în mijlocul lui asemănarea fiului omenesc, cu părul lui alb ca lîna, ieșind din gura lui sabie cu două ascuțisuri și în (mîna) lui șapte stele ». Textul rezumă capitolul I, 12—18 din Apocalipsă.

² Emil Turdeanu, *Miniatura bulgară și începuturile miniaturii românești*, Buc., 1942, p. 414, pl. IV.

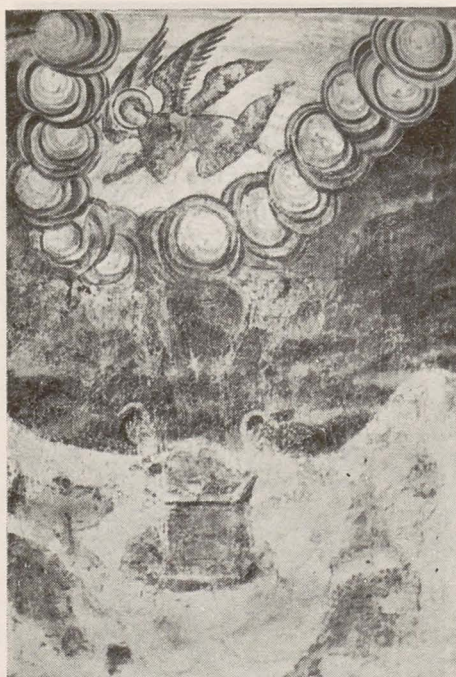


Fig. 25. — Pridvorul bis. Krețulescu: Fântina adîncului — foto N. Ionescu.



Fig. 26. — Dionysiu: Fântina adîncului — fotografie după G. Millet, Les monuments de l'Athos. La peinture.

il reprezintă pe Ioan bătrîn stînd pe un scaun larg, cu speteaza ca un fotoliu. Ioan are capul întors ascultînd parcă, înainte de a scrie, o voce cerească. În acest Tetraevanghel, fondul miniaturilor, reprezentînd pe cei patru evangheliști, este format din siluete fanteziste de arhitectură. Dacă în scena de la Krețulescu, Ioan arătat tînăr, cum și alegerea peisajului, dovedesc influențe occidentale¹, scaunul care se găsește în spatele lui, cum și diversele forme de arhitectură care închid orizontul, sînt influențe venite din ilustrațiile anumitor vechi manuscrise de proveniență bizantină. În tabloul respectiv de la Dionysiu, registrul ceresc ocupă trei sferturi din compoziție (fig. 9). În mijlocul aceleiași ghirlande de nori nu mai apare Tatăl ceresc, ci Iisus². Pictorul bizantin a preferat să urmeze comentariile Apocalipsei făcute de Andrei din Cezareea, care înțelegea să întruchipeze descrierea fantastică a apariției, prin simbolul figurii lui Iisus. Gravurile occidentale însă țin cont de atributele neobișnuite ale vedeniei și-l reproduc pe Tatăl ceresc cu toate detaliile pitorești descrise în textul Apocalipsei: capul cu părul alb, ochii în flăcări, sabia ieșind din gură și cele șapte stele ținute în mîna dreaptă (fig. 10). În tabloul de la Krețulescu, reprezentarea lui Dumnezeu păstrează anumite caractere proprii gravurilor germane: părul și veșmîntul alb, sabia ieșind din gură și cele șapte stele ținute în mîna dreaptă. Este una din puținele reprezentări ale lui Dumnezeu-tatăl³, căci canoanele picturii bizantine socoteau un sacrilegiu să se

¹ Emil Lăzărescu, în articolul său, *Cîteva date cu privire la ilustrarea manuscriselor românești în sec. XVIII. Ruperea de tradiție*, în « Studii și cercetări de istoria artei », nr. 3-4, 1956, p. 73—96, arată că, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea ilustrațiile manuscriselor dovedesc din ce în ce mai mult influențe occidentale. Aceste influențe le găsim, după cum se vede, din ce în ce mai mult, și în pictura epocii.

² Juliette Renaud, *op. cit.*, p. 43.

³ G. Ostrogoskij, *op. cit.*, p. 402.



Fig. 27. — Pridvorul bis. Krețulescu: Îngerul de foc — foto N. Ionescu.



Fig. 28. — Dionysiu: Îngerul de foc — fotografie după G. Millet, Les monuments de l'Athos. La peinture.

reprezintă Tatăl ceresc ce nu s-a descoperit oamenilor decât în întruchiparea lui Iisus. Unul din aspectele lui Iisus, reprezentat demult în tradiția iconografiei bizantine, era întruchiparea lui sub forma «Celui vechi de zile» cu părul alb, cu veșmintele albe, cu nîmbul cruciger și cu figura matură, apariție care contopea simbolul lui Dumnezeu-tatăl cu cel al Fiului-omului. În această scenă însă pictorul de la Krețulescu nu-l reprezintă pe Iisus «Cel vechi de zile» ca în cele mai multe din scenele următoare de la Dionysiu, ci pe Dumnezeu-tatăl, influențat fiind de iconografia occidentală. Atitudinea hieratică, însă, atributele divinității, exprimate prin simbolul apariției și nu atît prin accesorii pitorești, aparțin stilului athonit. Faptul că zugravul de la Krețulescu a respectat în linii generale dispoziția subiectului ca la Dionysiu, dar a ascultat de anumite influențe occidentale nu trebuie să ne mire. De altfel, în pictura bisericească rusă, încă din secolele XVII și XVIII, ilustrația Apocalipsei se inspiră direct din gravurile occidentale și nu din realizarea de la Athos¹. Desigur că zugravul de la Krețulescu, afară de erminia, care-i reproducea ilustrarea ciclului Apocalipsei de la Dionysiu, a mai privit și alte ilustrații, ce începuseră să circule în acea vreme. Pe lîngă transformările semnalate, trebuie subliniat faptul că în vreme ce în același tablou de la Dionysiu, registrul ceresc ocupă trei sferturi din compoziție, ilustrînd cu grandoare și mister apariția divină, în tabloul de la Krețulescu cele două registre sînt egale, cumpănind armonios efectul.

¹ F. I. Buslaiev, *L'apocalypse russe illustrée à Moscou*, 1884; M. I. Grabar, *L'histoire de l'art russe*; L. Réau, *L'art russe des origines à Pierre le Grand*, Paris, 1921, p. 338; M. Lichacev, *Matériaux pour l'historiographie de l'icone russe*, St. Petersburg, 1907, pl. CLI.

A treia scenă¹ (fig. 11) ilustrează textul din capitolul 6, în care e vorba de sufletele martirilor uciși pentru cuvântul lui Dumnezeu. La biserica Krețulescu, acest tablou ilustrează cel mai bine înlocuirea efectului dramatic al acțiunii cu calmul ordonării simetrice și decorative. Un altar este așezat la mijloc în toată lățimea tabloului. Cei trei îngeri așezați în partea de sus a altarului, ca și cei doi aflați dedesubt, la cele două extremități, sînt legați între ei prin faldurile vălului alb, desfășurat în acoladă între mîinile lor. Coroana formată în partea de sus de dispoziția îngerilor și de vălul martirilor este completată, în partea de jos, de bucla norilor. În golul deschis între altar și nori, se văd desenate în partea stîngă capetele martirilor, iar în dreapta trupuri goale culcate. Busturile a doi martiri ce ies din nori, așezați simetric la cele două extremități, sînt înfășurate de vălul alb, ce curge din mîinile ultimilor doi îngeri. În primul plan, pe nori, un inger, aplecat deasupra martirilor, are gestul de a-i scoate din temnița în care au stat închiși. Vedem dar cum compoziția acestui tablou se ordonează în jurul axului format de altar și capătă un caracter simbolic și decorativ. În reprezentarea aceluiași subiect pictorul de la Dionysiu (fig. 12) este încă ținut de stilul narativ al gravurii lui Cranach. Ingerii nu mai sînt identici ca proporții și înfățișare, iar mișcările lor sînt mai puțin simetrice în desfășurarea acțiunii. Elemente noi introduse în compoziția de la Krețulescu sînt simbolurile soarelui și ale lunii, cuprinse într-un semicerc de nori. De asemenea, jos, în colțul drept al tabloului, îl găsim pe Ioan, mic, în genunchi, asistînd uimit la scenă.

Deasupra ușii este așezat tabloul care ilustrează apariția fantastică a lui Dumnezeu pe scaunul de domnie, înconjurat de cei 24 de bătrîni ce-l slăvesc, de cele șapte lămpi de foc și de simbolurile evangheliștilor² (fig. 13). Am văzut cum această apariție apocaliptică a lui Dumnezeu a fost de timpuriu și cu predilecție ilustrată de creștinii bisericilor ortodoxe orientale. De asemenea, subiectul a fost copiat cu repeziciune în ilustrarea manuscriselor occidentale și, de acolo, a fost transpus în sculptură pe timpanele catedralelor. Dar, dacă în picturile mănăstirilor de la Athos, această compoziție caută să reproducă în detaliu textul cap. 4 din Apocalipsă, sintetizînd în stil bizantin experiențele Orientului și ale Occidentului (fig. 14), zugravul bisericii Krețulescu, fără să copieze servil modelul de la Athos, dar și lipsit de imaginația fervorii mistice, ordonează cuminte și decorativ această scenă. Tabloul e împărțit în trei elipse, formate din conturul ondulat al norilor. Cele două elipse, așezate simetric în cele două părți ale tabloului, cuprind fiecare cîte un șir de oameni tineri și bătrîni cu cupe în mîini. Între aceste două elipse, coboară a treia elipsă în care e cuprins un inger îngenunchiat. Deasupra lui se mai văd simbolurile înaripate ale evangheliștilor. Imaginea lui Dumnezeu care centra toată această compoziție în reprezentările amintite, apare într-un spațiu redus. Astăzi nu se mai văd, deoarece pictura este ștearsă în partea de sus, decît picioarele «scaunului de domnie» și faldurile veșmîntului «Celui vechi de zile». Acest tablou ocupă al doilea loc în ciclul Apocalipsei de la Dionysiu, pe cînd la biserica Krețulescu, pus deasupra ușii, dă impresia că încoronează întreg ansamblul ciclului Apocalipsei.

Scena a 5-a (fig. 15) reprezintă o parte din capitolul 6 al Apocalipsei³ și înfățișează pe cei patru cavaleri. Zugravul a păstrat întocmai modelul de la Dionysiu, dar a reușit, printr-o stilizare expresivă, să sugereze schematic un efect halucinant.

¹ *Apocalipsa*, cap. 6.

² *Apocalipsa*, cap. 4.

³ Chiar înainte de pictura de la Dionysiu se introdusese în anumite scene tradiționale în arta bizantină costume militare occidentale. Grabar, *L'art religieux en Bulgarie*.

Pe fondul negru al cerului se detașează în registrul de sus cei trei cavaleri. Al patrulea cavaler, fantasma morții, e mai bine pus în relief decât în tabloul de la Dionysiu, căci se detașează la o mai mare distanță de grupul celor trei, jos în colțul din stînga. În timp ce în pictura de la Dionysiu (fig. 16) grupul celor trei cavaleri este compact, iar siluetele și mișcarea cailor reproduc realismul gravurilor germane, la biserica Krețulescu desenul schematic și expresiv reușește să sugereze saltul fantomatic al călăreților. Siluetele acestora nu mai sînt aplecate pe gîtul cailor, ci se detașează zvelt pe spațiul sumbru. Primul călăreț, cel ce întinde arcul, amintește prin costum și figura rotundă cu barbă și plete și coroană pe cap, de portretele ctitoricești ale primilor noștri domni. Al doilea cavaler are pe cap cască de fier cu viziera ridicată care nu este decât o prezentare deformată a coifurilor soldaților medievali¹. De asemenea, apărătoarea de fier pe care o poartă în partea de sus a pieptului amintește de armura celui de al doilea cavaler din gravura lui Cranach (fig. 17). Cu o mînă ține frîul, iar cu cealaltă învîrtește sabia într-o mișcare liberă, frumoasă. Silueta celui de al treilea cavaler se mai distinge vag. Se vede însă bine balanța pe care o poartă în mînă și care are aceeași așezare ca în tabloul de la Dionysiu. Al patrulea cavaler, moartea, înfățișată ca un schelet cu mijlocul înfășurat în vâlul care se desfășoară în vînt, iese din gura balaurului, simbol al iadului, și se profilează pe fondul roșietic, sterp, al pămîntului. Ține în mînă o coasă. În pictura de la Dionysiu ca și în gravurile germane, moartea ține coasa în față înaintînd cu ea amenințător, în timp ce zugravul de la Krețulescu i-a dat coasei mișcarea activă a cositului. În colțul din dreapta, sub copitele calului, se află siluete de oameni culcați și alte cîteva personaje îngenunchiate, privind pasiv moartea care se apropie. Dacă în tabloul respectiv de la Dionysiu, aceste figuri mai păstrează ceva din împotrivirea și groaza oamenilor desenați în gravurile germane, în pictura de la biserica Krețulescu, figurile identice între ele nu exprimă decât supunerea pasivă în fața flagelului. În scena respectivă de la Dionysiu, în registrul ceresc, prin spărtura tivită de nori, în mijloc apare un înger, care cu brațul întins arată flagelul de neînlăturat ce se va năpusti asupra oamenilor. În scena de la Krețulescu însă, în registrul ceresc, în colțul din stînga un înger stă cuminte îngenunchiat pe nori, cu brațele în lături, în timp ce în colțul din dreapta jos, Ioan, mic, privește cu aceeași pasivitate desfășurarea scenei.

Prin cea de-a șasea scenă este ilustrat un fragment din al 9-lea capitol al Apocalipsei², cel care vestește prăpădul ce se va năpusti asupra oamenilor prin războaie și pedeapsa cerească (fig. 18). În tabloul respectiv de la Dionysiu, ilustrarea acțiunii terestre și a celei cerești formează în mod egal complexul întregii compoziții (fig. 19). Cavalerii Eufratului aliniați în adîncime ocupă centrul tabloului. Jur-împrejur sînt înconjurați de victimele omenești lovite cu săbiile de îngeri, doi pe primul plan și doi pe al doilea. În cer, la mijloc între nori, Iisus ca « Cel vechi de zile », e înconjurat de șase îngeri simbolizați prin capete de copii cu aripi. În stînga, aplecat pe nori, un înger sună din trîmbiță. Și aici, pictorul de la Krețulescu a ordonat altfel compoziția. A dat mai multă importanță grupului de cavaleri — în armură, ca soldații medievali ai Occidentului — și cailor cu capete de lei și coadă groasă. Cavalerii nu mai sînt văzuți pe un singur rînd, de profil, ci figurile din celelalte rînduri se disting bine văzute pe trei sferturi. Din cei patru îngeri din compoziția de la Dionysiu, n-au mai rămas decât doi. Îngerii și oamenii înghesuiți în dreapta tabloului capătă un caracter secundar, pictorului plăcîndu-i mai mult să reprezinte șarja călăreților, decât sensul acțiunii apocaliptice. În registrul de sus, în semicercul tivit de nori, în spatele altarului, întocmai ca în gravura lui Cranach, apariția lui

¹ *Apocalipsa*, cap. 6, 1—8.

² *Apocalipsa*, cap. 9, 13—21.

Dumnezeu-tatăl, cu părul și barba albă, înlocuiește figura lui Iisus, preferat, după cum am văzut, în pictura de la Dionysiu (fig. 20). De asemenea, ca în gravura lui Cranach, în locul celor șase capete de îngeri, pe nori, sînt așezați simetric la dreapta și la stînga cîte un înger. Și aici, cel din dreapta sună din trîmbiță. La fel în colțul din dreapta, jos, Ioan privește scena.

De asemenea, compoziția care ilustrează capitolul 7 din Apocalipsă¹, reprezentînd pe dreptii pecetluiți cu semnul Domnului și cele patru vînturi potolite de îngeri, este mult redusă în tabloul respectiv din pridvorul bisericii Krețulescu (fig. 21). Deși panoul este șters în partea dreaptă, compoziția se mai poate reconstitui. Cele patru vînturi nu mai sînt așezate în registrul de sus al tabloului, două de o parte și două de cealaltă parte, personificate prin capete ce ies din nori și suflă trîmbe de fum pe gură, ci vînturile se găsesc pe marginile compoziției, două în partea de sus și două în partea de jos, personificate prin capete ce ies din nori și învîrtesc cu suflarea lor o roată. Doi îngeri, unul pe primul plan și altul pe al doilea, cu sabia scoasă, poruncesc vînturilor să se oprească. Grupul aleșilor, înveșmîntați în alb, care în pictura de la Dionysiu se găsea între peisajul stîncos și limita norilor, a fost exclus din tabloul de la Krețulescu (fig. 22). De asemenea, îngerul care se apleacă deasupra norilor a fost înlocuit cu silueta în mers a lui Dumnezeu, cu globul pămîntesc în mînă. Capul înconjurat de aureolă, dar fără nimb cruciger, figura blindă cu părul și barba albă și veșmîntul alb, ne fac să ne gîndim că pictorul a vrut să-l reprezinte pe Dumnezeu-tatăl ca în iconografia occidentală, deși globul pămîntesc pe care personajul îl ține în mînă ne amintește de unul din attributele imaginii lui Iisus, ca stăpînitor al întregului univers. Zugravul ezită între aceste două reprezentări, pierzînd din însușirile care caracterizau complexul simbolismului iconografiei bizantine tradiționale.

În colțul din dreapta, jos, îl regăsim pe Ioan privind desfășurarea scenei.

Rîndul de jos începe cu scena care ilustrează capitolul 8 din Apocalipsă² (fig. 23). În registrul de sus, este înfățișat Iisus între cei șapte îngeri, ce au primit trîmbițele prin sunetele cărora vor anunța lumii flagelurile ce se vor năpusti asupra oamenilor: grindina de foc, muntele prăbușit în mare, corăbiile înecate și steaua care cade. În acest tablou, împărțit în două registre, egale în compoziția respectivă de la Dionysiu (fig. 24), zugravul bisericii Krețulescu dă o mai mare amploare registrului ceresc, pe care-l ordonează însă ca pe o icoană. În compoziția de la Dionysiu, Iisus cu nimb cruciger, înveșmîntat în alb ca « Cel vechi de zile », este așezat în spatele altarului. Un înger, aflat lîngă el, pune pe altar o cupă din care iese fumul tămiei. Cei șapte îngeri sînt grupați în jurul lui Iisus, trei de o parte iar patru de cealaltă, și sînt așezați doi cîte doi, unul în spatele celuilalt. Această compoziție, mărginită în partea de jos de învălătucirea norilor și de îngerul care zboară orizontal deasupra pămîntului, păstrează un caracter de intimitate. La biserica Krețulescu, Iisus cu părul alb, înveșmîntat în alb, stă majestuos pe tron. Cu dreapta binecuvîntează, iar cu stînga ține globul pămîntesc. Tronul este purtat pe un grup de nori și este izolat de restul compoziției pe fondul auriu. Îngerii nu mai stau în jurul lui Iisus, de o parte și de alta, ci așezați pe nori de-a lungul a două linii verticale. Siluetele lor grațioase între aripile mlădii și trîmbițele duse la gură într-o mișcare paralelă, fac un cadru solemn apariției lui Iisus. Simetria ar părea monotonă dacă nu ar fi întreruptă în partea de jos de îngerul cu cădelnița în mînă, ce se ridică zvelt în stînga altarului și de zborul celuilalt înger, care umple golul din dreapta. Între aceste personaje spațiul nu mai are adîncime. Cerul în care nu se

¹ *Apocalipsa*, cap. 8.

² *Apocalipsa*, cap. 8.

mai întâmplă nimic a căpătat un caracter imobil și simbolic, ca în unele icoane. Dacă în unele scene pictorul de la Krețulescu nu mai are siguranța reprezentării simbolice a divinității fie sub forma lui Dumnezeu-tatăl, fie sub forma «Celui vechi de zile», imagine care contopește pe Iisus cu Dumnezeu-tatăl, în această scenă pictorul se apropie mai mult de reprezentarea lui Iisus, «Cel vechi de zile», așa cum este arătat în ciclul Apocalipsei de la Dionysiu. În pictura de la Dionysiu, Iisus, «Cel vechi de zile», este reprezentat cu figura matură, cu părul și barba neagră, cu nimb cruciger, înveșmîntat în haine albe¹. În scena descrisă mai sus de la Krețulescu, Iisus cu figura matură, înveșmîntat în alb are însă părul alb. Acest fapt ne face să tragem însă concluzia că pictorul nu mai urmează cu strictețe simbolismul iconografiei athonite.

Din registrul terestru, care ocupă o treime din tablou, nu se mai vede nimic, pictura fiind ștearsă de vreme.

Urmează tabloul care figurează un fragment din capitolul 9: «Fîntîna adîncului»² (fig. 25). În mijloc, o formă de prizmă hexagonală închipuie fîntîna. Pe marginea ei, un animal ciudat, care nu se poate defini deoarece pictura este ștearsă în parte, înlocuiește lăcustele cu coadă de scorpion din tabloul de la Dionysiu (fig. 26). De o parte și de alta a fîntîinii, cîte un grup de oameni îngenunchiați, cu figurile placide și siluetele în desen paralel, înlocuiesc cadavrele împrăștiate pe pămînt din tabloul respectiv de la Athos. Steaua cu chip de om, care se află la capătul unei trîmbe de fum, deasupra fîntîinii în tabloul de la Dionysiu, este palidă, simplă, în contur cenușiu în tabloul de la Krețulescu. În partea de sus, prin desen sigur și contrast de culoare, zugravul reușește să sugereze adîncimea cerului. Fondul, cenușiu, ca o cortină, este spart și prin ghirlanda norilor în relief, pe spațiul galben-auriu apare un înger în zbor. Desenul expresiv al aripilor și al membrelor în mișcare indică elanul zborului. Îngerul nu mai este îngenunchiat pe avalanșa norilor, ca în tabloul de la Dionysiu, vestind lumii al cincilea flagel, deci și aici zugravul nu mai ține seamă de textul Apocalipsei.

Scena a zecea ilustrează capitolul 10 din Apocalipsă: îngerul de foc întinzînd lui Ioan cartea proorociilor³. Corpul îngerului este format din nori, indicați mai mult prin contur decît prin relief (fig. 27). Aripile îngerului nu mai sînt orizontale ca în compoziția de la Dionysiu, ci în mișcare (fig. 28). Coloanele care înlocuiesc picioarele îngerilor în pictura de la Dionysiu, după modelul gravurilor germane, au fost înlăturate, îngerul avînd picioare adevărate, colorate în roșu ca focul. Textul Apocalipsei spune că îngerul stă cu un picior pe mare și cu altul pe pămînt. Dacă în pictura de la Dionysiu stilizarea valurilor mării, desenate concentric, pornește de la interpretarea unei realități, în tabloul de la Krețulescu fondul negru abisal nu mai amintește litera textului. Trupul lui Ioan tînăr, în mișcare, se avîntă să primească din mîinile îngerului cartea. Gestul său nu mai este plin de semnificație, ca în tabloul de la Dionysiu, unde Ioan, bătrîn, primește cartea conștient, ca pe o povară. Un curcubeu zimțat închide compoziția în partea de sus.

Tabloul 11 ilustrează capitolul 11 din Apocalipsă⁴. Ioan măsurînd biserica și cei doi prooroci uciși de fiară (fig. 29). În stînga, pe primul plan, sînt dese-

¹ Juliette Renaud, *op. cit.*, p. 108.

² *Apocalipsa*, cap. 9.

³ *Apocalipsa*, cap. 10, 1—11.

⁴ *Apocalipsa*, cap. 11, 1—8.

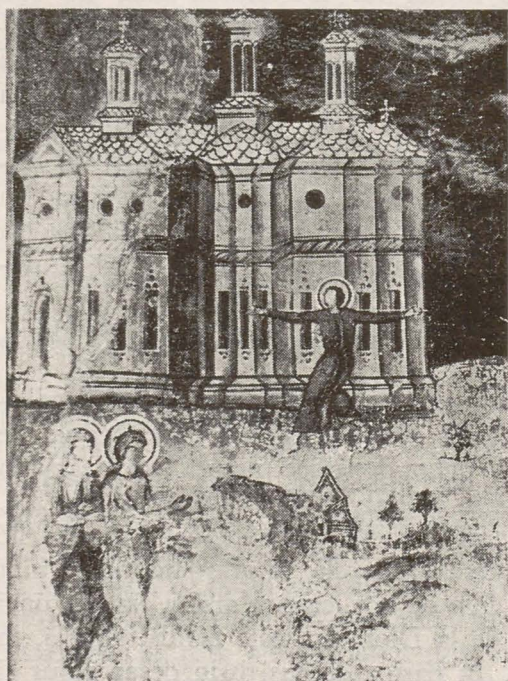


Fig. 29



Fig. 31



Fig. 30

Fig. 29. — Pridvorul bis. Krețulescu : Ioan măsoară biserica — foto N. Ionescu.

Fig. 30. — Dionysiu : Ioan măsoară biserica — fotografie după G. Millet, Les monuments de l'Athos. La peinture.

Fig. 31. — Cranach : Ioan măsoară biserica — fotografie după Juliette Renaud, Le cycle de l'Apocalypse de Dionysiou.

nate siluetele înalte ale celor doi prooroci¹. În colțul din dreapta se ridică fiara. Pictura fiind ștearsă în partea de jos, conturul fiarei se vede pe jumătate, cu labelle dinainte ridicate, amenințând cele două personaje care înaintează spre ea. Trupul ei este colorat în verde deschis, iar aripile de la rădăcina grumazului sînt mici, roșii. Pe capul cu gura deschisă este pusă o coroană de aur. Armonia culorilor suave cu care este colorată fiara îndepărtează imaginația de la semnificația teribilă pe care trebuie s-o sugereze această apariție. În ciclul Apocalipsei de la Athos (fig. 30) fiara ca un dragon înaripat, înfiptă puternic pe cele patru labe, ocupă trei sferturi din primul plan. În pictura de la Krețulescu, însă, silueta stilizată a fiarei amintește mai degrabă de reprezentarea ei din gravura lui Cranach decît din pictura de la mănăstirea Xenofon (fig. 31). Pe al doilea plan, Ioan cu o nua în mîna măsoară silueta cenușie și corectă a unei adevărate biserici. În pictura respectivă de la Athos, biserica este simbolizată de un altar aflat sub un ciborium, așezat sub arcada unei abside. Și în această pictură artistul a preferat să înlocuiască reprezentarea simbolică a bisericii, prin biserica însăși, luînd din text numai elementele care-i permiteau să dea un caracter mai accesibil cifrului Apocalipsei.

Urmează tabloul care ilustrează capitolul 12 al Apocalipsei². Femeia care naște și balaurul biruit de Mihail, urmărind fiara și pe cei din seminția ei (fig. 32). În partea stîngă a tabloului, se ridică silueta înaripată a Maicii Domnului, învelită în maforion și înconjurată de aureolă. Deasupra ei, doi îngeri susțin, unul în partea de jos, iar celălalt în partea de sus, leagănul de nori pe care este purtat Iisus copil, cu nimb cruciger, îmbrăcat în tunică cu mînci lungi și mantie drapată. În colțul din dreapta, încadrat de norii pe care stau îngenunchiați doi îngeri, se află tronul ceresc, pe care va fi transportat Iisus. În dreapta, jos, se ridică amenințătoare, cu labelle dinainte ridicate, fiara cu șapte capete. Gravorii germani au înfățișat pe femeie și pe copil realist, reprezentarea îndepărtîndu-se de la sensul simbolic pe care comentatorii greci ai Apocalipsei l-au dat acestor personaje³. Comentariile lui Arethas din secolul al X-lea spun că pruncul reprezintă pe Iisus, pus la adăpost de mînia lui Irod, ceea ce înseamnă că femeia nu putea fi decît Sfînta Fecioară. Dacă în pictura de la Athos (fig. 33) stilizarea gravurii germane apropie imaginea femeii de aceea a Maicii Domnului și nimbul cruciger din jurul capului copilului răpit de îngeri indică pe Iisus, în tabloul de la biserica Krețulescu, poza imobilă drapată în maforion, ovalul dulce și sfios cu trăsăturile desenate după tipicul icoanelor, ilustrează imaginea clasică a Fecioarei. Monstrul din pictura respectivă de la Athos, în schematismul în care-l cuprinde interpretarea desenului bizantin, lipsit de detalii pitorești, este cu atît mai expresiv și fantastic. În pictura de la Krețulescu cele șapte gîturi ale fiarei nu mai țîșnesc puternic, ci se ridică paralel și grațios ca lujerele de floare. Capetele trupului solzos, colorat în verde jad, impresionează prin efectul coloristic și decorativ, nu prin cel simbolic.

Ultimul tablou ilustrează capitolul 13 din Apocalipsă⁴: fiara din mare defaimă pe Dumnezeu și se războiește cu sfinții, o altă fiară iese din pămînt (fig. 34). În pictura de la Dionysiu, fiara parcă izbucnește din mare și se ridică în toată lungimea tabloului cu capetele de profil, asemănătoare, deasupra gîturilor arcuite

¹ În albumul lui G. Millet, nu este reprodusă această scenă din ciclul Apocalipsei, pictat la mănăstirea Dionysiu. Știînd că la m-reă Xenofon s-a reprodus exact pictura Apocalipsei de la Dionysiu, reproducem fotografia din albumul lui G. Millet, care ilustrează cap. 11 din *Apocalipsă*, așa cum este reprezentat în pictura de la mănăstirea Xenofon.

² *Apocalipsa*, cap. 12.

³ Juliette Renaud, *op. cit.*, p. 153.

⁴ *Apocalipsa*, cap. 13, 1—11.



Fig. 32. — Pridvorul bis. Krețulescu: Femeia care naște — foto N. Ionescu.



Fig. 33. — Dionysiu: Femeia care naște. După G. Millet, Les monuments de l'Athos. La peinture.

paralel, și exprimă forța și trufia de a se lupta cu Dumnezeu (fig. 35). La biserica Krețulescu, însă, interpretarea decorativă pe care zugravul o dă acestei apariții fantastice arată plăcerea pentru fantezia desenului și armonia coloristică, așa cum am văzut și în tabloul analizat mai înainte. În dreapta, pe o colină, fiara ieșită din pământ, a devenit un miel cu șapte coarne mici, subțiri, în jurul frunții, înlocuind berbecul cu blană mișoasă din pictura de la Dionysiu. În colțul stîng, un grup strîns de oameni se prosternează în fața celor doi monștri.

★

Din scenele descrise pînă acum, s-a văzut că zugravul pridvorului bisericii Krețulescu a păstrat, în mai toate tablourile, iconografia Apocalipsei de la Dionysiu. Inovațiile pe care și le-a permis însă se datoresc fie faptului că afară de modelul de la Athos zugravul nostru a mai privit și alte reprezentări, pe care noi nu le cunoaștem încă, și a combinat noi elemente introduse în pictura religioasă într-o interpretare originală, fie că iconografia Apocalipsei, stabilită la Dionysiu, s-a transformat în timp și a ajuns să fie transpusă, așa cum am văzut, pe peretele pridvorului nostru. Dar în secolul al XVIII-lea, zugravul putea prezenta vechea tradiție a Apocalipsei pictată la Athos, într-o interpretare mai liberă, după cum și în pictura de pe calote, care păstrează iconografia pridvoarelor brîncovenești, și-a permis o realizare originală, rezultată dintr-o viziune decorativă, cerebralizată. Astfel, ilustrarea narativă a Apocalipsei o ordonează decorativ, scenele pierzînd din dinamism, iar elementele fantastice sînt reduse la un simbolism de o valoare ușor accesibilă. De asemenea, de cele mai multe ori el reduce configurația scenelor, ne mai ținînd seamă de stringența textului, dînd o mai mare importanță elementelor care i-au plăcut mai mult și pe care le înțelege. El reduce astfel în mai toate scenele



Fig. 34. — Pridvorul bisericii Krețulescu:
Fiara din mare și Fiara din pământ — foto
N. Ionescu.

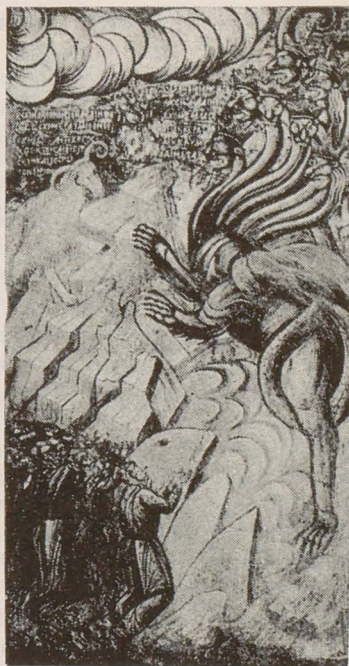


Fig. 35. — Dionysiu: Fiara din mare și fiara din pământ, după
G. Millet: Les monuments de l'Athos. La peinture.

registrul acțiunii cerești. Este interesant chipul lui Ioan realist pictat, ca după un model viu, personaj pe care pictorul a simțit nevoia să-l introducă în mai toate tablourile de pe rîndul de sus și care nu se găsește, în felul acesta, așezat în nici una din scenele Apocalipsei de la Dionysiu.

Dacă în secolele trecute ilustrarea Apocalipsei s-a născut din imaginația neliniștită și efervescenta mistică a oamenilor, reprezentarea acestui ciclu pe peretele pridvorului bisericii Krețulescu se datorește dorinței de originalitate și de realizare a unui efect decorativ reușit.

La începutul «secolului luminilor», secol în care enciclopediștii francezi (atît de apreciați la curtea Mavrocordaților) începeau să dea istoriei și filozofiei o orientare materialistă, înlăturînd astfel parte din prejudecățile ce încătușau încă mințile oamenilor, zugravul pridvorului bisericii Krețulescu mimează teme iconografiei tradiționale, salvînd o artă obosită prin ținuta armonioasă și decorativă a ansamblului.

ЖИВОПИСЬ ПРИТВОРА ЦЕРКВИ КРЕЦУЛЕСКУ В БУХАРЕСТЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Бухарестская церковь, празднующая храм на «Успение Богоматери» и «Святых архангелов», известная под именем Крецулеску, была построена в 1722 году Иордаке Крецулеску.

Роспись притвора церкви Крецулеску ставит некоторые интересные вопросы. Сцены, изображенные на сводах двух небольших куполов, на пандантивах и тимпанах, относятся к старой иконографии. На восточной стене притвора, вместо

обычного изображения Страшного суда, написаны 13 сцен из Апокалипсиса. В начале XIX века изображение сцен из Апокалипсиса в румынской церковной росписи было совершенно не обычно.

В бывшей византийской империи первый пример иллюстрации Апокалипсиса находится на горе Афоне, в монастыре Дионисия, в котором сцены из Апокалипсиса украшают стены трапезной.

Эта живопись относится к половине XVI века. Западными критиками искусства было засвидетельствовано, что иконография этой живописи берет свое начало в гравюрах, западного происхождения, Дюрера и Кранаха, но, конечно, видоизменена исполнением в византийском стиле.

В росписи цикла Апокалипсиса живописец церкви Крецулеску сохраняет иконографию Афона, но новые западные влияния и несмелая инициатива самого живописца меняют традиционный характер византийской иконографии.

В притворе церкви Крецулеску цикл Апокалипсиса не представлен полностью; вместо 21 сцены, как в монастыре Дионисия, здесь изображено только 13 сцен. Скалистый пейзаж тех же сцен в росписи Афона здесь заменен пейзажем с деревьями и реализован довольно слабо, проявляя, однако, влияние итальянской примитивной живописи. Композиция сцен бедна, живописец не придерживается рамок текста, придавая большее значение элементам, которые ему нравятся и которые он лучше понимает. Он сокращает почти во всех сценах проявления небесной силы, и здесь изображен «ветхий во дни», не Иисус, как в росписи Афона, а Бог-отец в образе старика в белых одеждах с седыми волосами и бородой, облик, заимствованный из западной иконографии.

Повествовательные иллюстрации Апокалипсиса подчинены декоративному порядку, и поэтому сцены теряют свой динамизм, а фантастические элементы доведены до упрощенного и доступного всем символизма. Интересен лик Иоанна, изображенного юношей. Живописец намеренно вводит его во многие сцены, что не соответствует росписи храма Дионисия.

Если в прошлые века иллюстрация Апокалипсиса соответствовала пылкому мистическому воображению людей, то изображение этого цикла на стенах притвора церкви Крецулеску объясняется стремлением живописца к оригинальности и удачному осуществлению декоративного эффекта. Живописец притвора Крецулеску повторяет темы традиционной иконографии, но тем не менее спасает «утомленное» искусство благодаря новому стилю гармоничного и декоративного ансамбля.

LES PEINTURES DU PORCHE DE L'ÉGLISE KRETZULESCU DE BUCAREST

(RÉSUMÉ)

Cette église, placée sous le patronage de la Dormition de la Vierge et sous celui des Archanges, connue sous le nom de l'Église Kretzulescu, fut édifiée en 1722 par le «vornic» (gouverneur) Iordache Kretzulescu.

Les peintures du porche soulèvent d'intéressants problèmes. Les scènes représentées sur les deux coupoles et leurs pendentifs, ainsi que sur les tympanes du porche, demeurent fidèles à l'iconographie traditionnelle. Sur le mur oriental du porche, la peinture évoque treize scènes de l'Apocalypse, au lieu de l'habituel Jugement Dernier. Au début du XVIII^e siècle, la représentation de l'Apocalypse dans la peinture religieuse est tout à fait inaccoutumée en Roumanie.

Dans l'ancien empire byzantin, le premier exemple d'illustration de l'Apocalypse est fourni par le Mont Athos, où le réfectoire du couvent de Dionysion est décoré de scènes tirées de l'Apocalypse.

Cette peinture du Mont Athos remonte au milieu du XVI^e siècle et les critiques d'art d'Occident ont décelé, dans son iconographie, l'influence des gravures de Dürer et de Cranach, adaptées au style byzantin.

Dans son évocation du cycle de l'Apocalypse, le peintre de l'église Kretzulescu respecte l'iconographie athonite, mais de nouvelles influences occidentales et de timides

initiatives de l'artiste viennent y modifier le caractère de l'iconographie byzantine traditionnelle.

Les peintures du porche de l'église Kretzulescu n'épuisent pas le cycle de l'Apocalypse: treize scènes seulement y figurent au lieu des vingt-et-une scènes du couvent de Dionysion. Le paysage rocheux des peintures du Mont Athos a été remplacé par un paysage boisé d'une exécution assez médiocre, trahissant l'influence des primitifs italiens. La composition des scènes est plutôt sommaire: le peintre, peu soucieux de serrer de près le texte des Ecritures, s'en est tenu de préférence aux éléments qui lui plaisaient davantage et qu'il comprenait le mieux. Dans presque toutes les scènes il réduit le registre de l'action céleste, nous ne trouvons plus Jésus sous les traits de «l'Ancien des jours», tel qu'il est représenté dans la peinture du Mont Athos, mais Dieu le Père sous l'apparence habituelle, d'un vieillard tout de blanc vêtu, à la barbe et aux cheveux blancs, que lui prête l'iconographie occidentale.

Le récit illustré de l'Apocalypse est ordonné d'une façon décorative, les scènes manquent de dynamisme et les éléments fantastiques se trouvent réduits à des symboles aisément intelligibles. La figure de St. Jean, représenté jeune, est intéressante et le peintre a éprouvé le besoin de faire figurer dans de nombreuses scènes ce personnage, dont les peintres du couvent de Dionysion du Mont Athos donnent une image différente.

Si, au cours des siècles, l'illustration de l'Apocalypse est née de l'ardeur mystique des masses, la représentation de ce cycle sur les murs du porche de l'église Kretzulescu est due au désir d'originalité et à celui d'obtenir un effet décoratif réussi. Le peintre du porche de l'église Kretzulescu imite les thèmes de l'iconographie traditionnelle et sauve, par la tenue harmonieuse et décorative de l'ensemble, un art fatigué.



REVOLUȚIA SOCIALĂ DIN OCTOMBRIU
ȘI GRAFICA PUBLICISTICĂ ROMÂNESCĂ
ÎNTR-CELE DOUĂ RĂZBOIE



ARTA MODERNA ȘI CONTEMPORANĂ



REVOLUȚIA SOCIALISTĂ DIN OCTOMBRIE ȘI GRAFICA PUBLICISTICĂ ROMÎNEASCĂ ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE¹

de AMELIA PAVEL

 apariția graficii publicistice la noi în țară datează de mai bine de o sută de ani. O dată cu cele dintii gazete românești au început să iasă la iveală ilustratori, la început imitatori ai lucrărilor de același fel din străinătate, curînd însă autori de lucrări originale. De la primele publicații s-a făcut vizibil caracterul predominant politic, nota combativă a acestor ilustrații de presă. Încă de la mijlocul veacului trecut, cînd a luat naștere presa umoristică, satirică, ilustrația a jucat un rol esențial și, cu destul de rare excepții, era concentrată în jurul celor mai urgente și actuale probleme politice ale zilei. Activitatea aceasta s-a perpetuat fără încetare, din ce în ce mai accentuat, de-a lungul celei de a doua jumătăți secolului XIX și apoi în secolul XX, pînă în zilele noastre, sub forme variate, bineînțeles strict legate de caracterul perioadelor istorice în care s-a dezvoltat. Toate evenimentele importante de mare răsunset intern sau internațional și-au găsit ecou în grafica noastră publicistică; în acest fel, ilustrația periodicelor din trecut a avut o dublă funcție: una informativă, alta de educare politică și orientare a opiniei publice. Astăzi, cînd avem la dispoziție jurnalele cinematografice și televiziunea, nu mai putem evalua poate îndeajuns de exact, ce au însemnat acele ziare și reviste ilustrate pentru marele public, ce interes acut și ce pasiuni politice au putut stîrni, rînd pe rînd: Unirea Principatelor, instaurarea dinastiei Hohenzollern, războiul pentru independență, răscoala din 1907, războiul balcanic și primul război mondial, au fost comentate de către desenatorii noștri în imagini grafice de o izbitoare îndrăzneală. Astfel, s-a constituit o tradiție a desenului politic satiric românesc, tradiție de solidă și persistentă continuitate. Tonul din ce în ce mai vehement pe care l-a căpătat grafica publicistică în primii ani ai secolului XX și pe care l-a menținut pînă în preajma celui dintii război mondial, ca urmare a atmosferei politice interne tot mai încărcate și a dezvoltării mișcării muncitorești, a atins un punct culminant în anii ce au premers izbucnirii războiului. Tematica acestor producții se menținea însă, cu tot caracterul ei înaintat, la un număr restrîns de subiecte, legate de actualitate, ocolind totuși problemele mai spinoase.

În centrul interesului stătea, firește, problema țărănească și lupta politică direct contingentă cu frămîntările țărănimii în acei ani; în schimb eforturile

¹ Comunicare ținută în cadrul sesiunii științifice a Academiei R.P.R. cu prilejul aniversării a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

muncitorimii de la orașe de a-și organiza o viață în condiții mai bune erau, cu foarte rare excepții, trecute sub tăcere. În general însă, în momentul izbucnirii primului război mondial exista, în domeniul desenului social, cu caracter satiric mai ales, un cumul de valori afirmate, dar și de energii încă nedeclanșate, care constituiau un teren favorabil pentru dezvoltarea unor germeni revoluționari ce își așteptau momentul prielnic.

Influența Revoluției Socialiste din Octombrie asupra culturii artistice mondiale a pătruns în cele mai neașteptate unghere ale vieții artistice. Au avut un rol aici nu numai imboldul direct dat dezvoltării artei de înșiși întemeietorii noului stat sovietic, prin măsuri administrative, mărturisindu-se astfel o nouă concepție despre funcția artei în societate, ci și însuși spiritul în care s-au desfășurat evenimentele revoluționare. Dacă ne referim propriu-zis la subiectele operelor de artă, influența Revoluției a fost mai redusă poate; ca forță de degajare din constrîngerile de tot felul pe planul spiritului, Revoluția din Octombrie a fecundat însă curentele artistice cele mai variate și mai opuse între ele. Atît realismul, ale cărui rădăcini ferme și solide căpătaseră o nouă vigoare în secolul XIX, cît și romantismul, în formele lui derivate de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, au cîștigat sub influența Revoluției din Octombrie, primul un nou domeniu de viață de explorat, al doilea, un avînt liric pierdut. Fapt este că mișcarea poetică sovietică din prima decadă următoare Revoluției, mișcarea dramatică și cea cinematografică, au determinat, prin amploarea lor romantică, o reînnoire a mijloacelor de expresie în arta de pretutindeni. Posibilitățile moderne de circulație a ideilor, care fac ca valorile culturale să nu poată fi azi izolate unele de altele, provocînd, în mod fatal, un anumit standard al lor la nivelul influențelor celor mai puternice, mai bogate în forță propulsivă, au împins pînă departe, direct sau ocolit, achizițiile și transformările de valori ale Revoluției din Octombrie.

În grafica publicistică, influențele acestea s-au manifestat în felul cel mai direct. Totuși și aici pătrunderea lor a avut adeseori urmări complexe, cu îndepărtate și neașteptate ecouri. Unul din fenomenele cele mai ciudate a fost astfel modul în care mișcările de avangardă artistică din deceniul al treilea și-au asimilat ideile revoluționare; într-un fel denaturat și parțial, într-un spirit formalist de foarte multe ori, dar care a ajutat totuși indirect la apropierea unor anumite pături de ideile revoluționare. « Sîntem specialiști ai Revoltei » și « vrem să schimbăm viața », proclamau cu emfază suprarealiștii francezi. Erau cuvinte care sunau fals, derizoriu, în fața evenimentelor și realităților istorice. Și totuși, unii din reprezentanții de seamă ai acestui curent au activat în Partidul Comunist Francez, au făcut călătorii în Uniunea Sovietică, au luptat pentru strîngerea legăturilor cu această țară, iar publicațiile conduse de ei au înregistrat știri despre acțiunile culturale revoluționare din Uniune. La noi, indirect, prin activitatea unor publicații românești ale curentelor de avangardă, aceste știri au început să pătrundă într-un public străin de Revoluție și care nu citea publicațiile mișcării muncitorești. Deci alături de presa muncitorească sau care a stat sub directă influență a partidului, mai ales în anii imediat următori Revoluției din Octombrie, alături de influența puternică a operelor unor graficieni de renume mondial cum au fost Käthe Kollwitz, George Grosz și Frans Masereel, direct legați de mișcările progresiste și ale căror creații reprezintă — în diferite forme — unele din cele mai autentice expresii ale revoltei omului împotriva regimului capitalist, revistele de avangardă au oferit ideilor revoluționare o poartă de pătrundere neașteptată.

Această circulație de influențe poate fi urmărită în grafica publicistică din diferite perioade, fiecare din ele caracterizată prin anume trăsături proprii, determinate

de specificul economic și politic. În toate însă se reflectă aceeași intensă preocupare de a îmbogăți expresia artistică cu un sens etic înalt, care s-o justifice fundamental.

Aceste perioade sînt cuprinse: prima, între anii 1919—1923, adică tocmai epoca avîntului revoluționar, a înființării Partidului Comunist Român; a doua între 1923—1933, anii de luptă în ilegalitate a Partidului, de reflux revoluționar și de apariție a crizei economice; a treia, care coincide cu apariția și intensificarea luptei antifasciste, între 1933—1939.

De îndată ce încheierea războiului a făcut posibilă la noi în țară reapariția cu regularitate a presei, au început să iasă din nou la iveală și ilustrațiile cu caracter satiric politic, îndreptate împotriva relelor și neajunsurilor rezultate din înseși condițiile obiective ale momentului economic și politic, sau din încercările politicianilor la conducere de a găsi soluții. Acest gen de ilustrații erau în general un apanaj al presei burgheze. În 1919 a început însă să apară la București ziarul « Socialismul », exponent al cercurilor muncitorești și al partidului social-democrat. Pînă în 1924, cînd și-a încetat apariția, această publicație, a cărei orientare ideologică a suferit și momente de confuzie, datorită componenței conducerii redacției, a publicat cu destulă regularitate desene cu caracter revoluționar, inspirate fie direct și manifest din evenimentele și ideile Revoluției din Octombrie, fie din problemele locale ce preocupau muncitorimea de la noi.

O dată cu știrile despre evenimentele din Uniunea Sovietică, cu prezentarea unui șir de articole-studii, referitoare la situația diferitelor păături sociale în noul stat al muncitorilor și țăranilor și al traducerilor din literatura rusă cu caracter revoluționar, ziarul « Socialismul » și-a asigurat de la început colaborarea unor artiști valoroși ca Tonitza, unul din cei mai asidui ilustratori ai acestei reviste. În aceeași perioadă, Tonitza executase și cîteva desene de șevalet cu caracter militant, inspirate din evenimentele politice legate de ecourile marii Revoluții din Octombrie la noi în țară: *Muncitori arestați*, *Grup de arestați*, *Înspre votul universal* și *Manifestație*. Ultimul înfățișează o masă de oameni, în mijlocul cărora un personaj poartă un steag roșu și pare a se adresa mulțimii. Trăsătura energică, caracterul dinamic al desenelor mai susmenționate dovedesc spiritul în care ele au fost concepute. Și mai remarcabile, prin expresivitatea și concizia lor sînt desenele aceluiași artist publicate în revista « Cuvîntul liber », în 1919. *Ce te învață experiența* este o satiră amară la adresa terorii îndreptată împotriva libertății muncitorilor. « Libertatea e un lucru minunat, cu o singură condiție, să nu faci uz de ea », este legenda ilustrației, care ca și în alte desene ale lui Tonitza, face aluzie la arestările de muncitori din această perioadă de greve masive. Cu stilul său grafic aspru, grav, angulos, Tonitza a reușit să dea expresie gîndurilor care frămîntau conștiințele în acel moment de cumpănă a istoriei universale. Există în desenele publicistice ale lui Tonitza dintre anii 1918—1923, două tendințe: una, patetică, de a prezenta nedreptățile sociale cu comizerățiune, cu o notă puternic afectivă; cealaltă de a reliefa prin mijloacele unei interpretări grotești a realității, ura și disprețul pentru stările de lucru existente. Diferența se poate urmări în desenele publicate în « Socialismul » și în cele din revista « Hiena », în cursul anilor 1922—1923. Cu toată poziția ideologică falsă a acestei reviste, Tonitza se menține în desenele lui pe același punct de vedere al nemulțumirii și revoltei, în accentele căreia intră toată substanța de afirmație și speranță pe care Revoluția din Octombrie o adăugase acestor sentimente. *Crăciunul șomerului*¹, *Cei fără sărbători*², *În regiunea muntoasă, puțină zăpadă*³, fac

¹ « Socialismul », 1924, 11 ianuarie.

² « Hiena », 1923, 7—14 ianuarie.

³ *Loc. cit.*, 1922, 5 decembrie.

parte din prima categorie. *În mină*¹, *La deschiderea Camerelor*², *Ordinea burgheză a fost restabilită în capitală*³, se numără în cea de a doua.

«Hiena» și «Cuvîntul liber», în această perioadă de apariție, au publicat desene sociale cu o tematică foarte amestecată, într-un spirit protestatar, adeseori însă de polemică politicianistă. Ilustrațiile inspirate din lupta muncitorimii sînt destul



N. TONITZA

La deschiderea Camerelor

de rare, și ating problemele numai indirect. Între ele trebuie să cităm excelentul desen al lui Victor Ion Popa⁴, înfățișînd un țăran invalid care se prezintă la bancă spre a face un împrumut. Patronul gras, cu un chip antipatic îl primește rîzînd: «Credit nu acordăm, garanția brațelor ai pierdut-o». Desenul este clar, ferm, energic, iar fizionomiile ascuțit caracterizate, elocvente.

¹ «Hiena», 1922, 17 decembrie.

² *Loc. cit.*, 1922, 3 decembrie.

³ «Socialismul», 1922, 24 decembrie.

⁴ «Hiena», 1920, 26 decembrie.

Atmosfera politică ce domnea în rândurile clasei muncitoare, în anii înființării Partidului Comunist Român și al celui de al doilea Congres al Partidului, în perioada votării statutului, și apoi în perioada imediat următoare trecerii Partidului în ilegalitate, se reflectă direct și intens în presa de partid sau ocrotită de partid. Astfel, desenele publicate în « Socialismul », pînă în 1924, cînd ziarul își încetează apari-



N. TONITZA

Cei fără sărbătoare

ția, trec în revistă toate principalele probleme care stau la baza luptei Partidului, și apar mai pregnant în preocupările timpului. *Proletariatul învîrte roata istoriei*¹, *Martirii clasei muncitoare*² — desen însoțit de legenda: « Un salut din temnițe și un strigăt, Trăiască Internaționala Comunistă », *Ne îngroapă ori o îngropăm?*³ — reprezentînd un grup de burghezi violent caricaturizați, care stau cocoțați pe un glob pămîntesc și încearcă să citească în stele viitorul revoluției socialiste, și

¹ « Socialismul », 1923, 4 nov.

² *Loc. cit.*, 1923, 2 sept.

³ *Loc. cit.*, 1923, 6 mai.

încă multe altele, pun toate accentul, mai mult decît pe desfășurarea propriu-zisă a vieții politice de la noi, pe ideile fundamentale ale leninismului. Din păcate multe din aceste desene, și în special cele din ultimii ani de apariție a gazetei « Socialismul » sînt de o calitate artistică slabă; desenul este confuz, lipsit de îndemînare, neexpresiv. Colaborarea lui Tonitza încetase și lucrările erau încredințate în chip întîmplător. Alături de « Socialismul », gazeta « Chemarea » — ziar



ARTUR KOLNIK

Plutocrații

popular de dimineață — a publicat în cursul anilor 1919—1920 ilustrații cu caracter militant, în același spirit revoluționar, direct influențat de ideile leniniste și de evenimentele din Uniunea Sovietică. Desenatorul « Chemării » a fost Dragoș, ani de zile colaborator al presei democratice, care însă ulterior, influențat de atmosfera dominantă, și-a părăsit convingerile tinereții. Bine compuse, cu fantezie și inventivitate, desenele lui Dragoș din « Chemarea » reflectă direct preocupările cercurilor progresiste ale epocii și au ceva din caracterul romantic, patetic, al afişelor rusești din anii revoluției, deși aici nu este vorba de îndemnuri directe

la luptă. Interesante sînt în desenele «Chemării» și textele legendelor: pregnant formulate și foarte îndrăznețe.

Pe rînd apar în paginile «Chemării» «burghezul înfricoșat căruia un clopot îi anunță ultimul ceas de existență»¹, proletariatul victorios care-și trimite «salutul său entuziast anului revoluției sociale 1920»², patronul de uzine căruia i-au fost naționalizate bunurile³, simbolurile muncii productive (în desenul cu legenda «din fumul uzinelor, din aburii muncii, se înalță pumnii dictaturii proletare»⁴.



A. JIQUIDI

Expunerea bilanțului

În general desenele publicate în această perioadă imediat postrevoluționară, de mare efervescență politică, în care întreaga presă muncitorească din țară aducea cu regularitate știri din Rusia sovietică, și informații privind activitatea partidelor revoluționare din alte țări⁵, au mai arareori un caracter satiric, în tradiția desenului combatant românesc. De cele mai multe ori avem de-a face cu ilustrația unor idei, cu traducerea fidelă în imagini a unor noțiuni cu care publicul nu era încă suficient de familiarizat. Acest caracter ilustrativ direct micșorează valoarea artistică a multora din lucrările de grafică publicistică ale anilor 1918—1923; nu le scade însă valoarea propagandistică, susținută nu numai de însuși conținutul lor, ci și de spiritul avîntat, eroic, cu care, în condiții politice adverse, aceste gazete și reviste

¹ «Chemarea», 1919, 20 octombrie.

² *Loc. cit.*, 1920, 15 ianuarie.

³ *Loc. cit.*, *Stăpînul...* (cenzurat), 1919, 29 martie.

⁴ *Loc. cit.*, 1920, 6 februarie.

⁵ «Iașul socialist», 1920, 8 februarie.



V. KAZAR

Drumul la moară

Vsevolod Ivanov, Konstantin Fedin, Furmanov, Serafimovici, cu viziunea lor de un realism grandios, cu elocvența lor plină de romantism. Interesul stîrnit de această literatură, familiarizarea cu concepțiile pe care ea le vehicula, au avut fără îndoială o puternică influență și asupra artei plastice; în primul rînd asupra termometrului ei cel mai sensibil la variațiile actualității — grafica publicistică.

Tot în acești ani încep să apară în presa noastră desene de Käthe Kollwitz, de George Grosz și Heinrich Zille; și împreună cu aceste desene, mici medalioane de caracterizare a creației lor. Astfel, « Omul liber » publică un asemenea medalion închinat lui George Grosz, în care sînt subliniate trăsăturile revoluționare ale operei lui, iar în același număr, cu cîteva pagini mai departe, fragmente dintr-un interviu cu marele artist care declara că: « ... astăzi detest instituțiile nefaste ale societății actuale și pe cei puternici care le apără. Iar dacă am o speranță e că aceste instituții vor dispărea o dată cu oamenii care le-au protejat. Milioane de oameni o împărtășesc, ca și mine... Viitorul este al clasei muncitoare ».

« Cultura proletară »¹ publică un articol, tradus din limba franceză, despre Frans Masereel, cu mai multe reproduceri: una din ele repre-

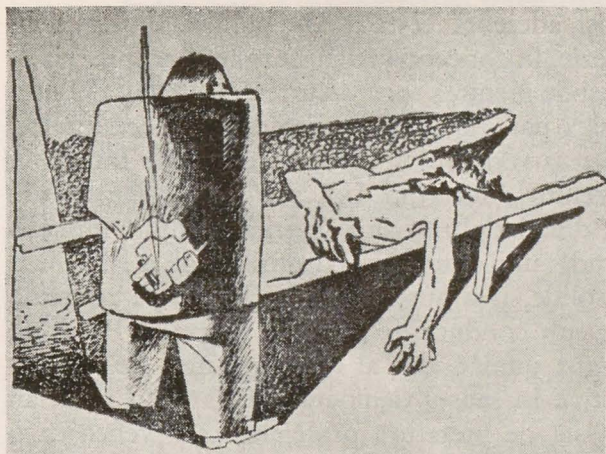
și publicau materialele. Aceste condiții deveneau din ce în ce mai grele; ilegalizarea Partidului Comunist Român în 1924, afilierea forțată, în 1923, a sindicatelor române la Internaționala reformistă de la Amsterdam, sînt numai unele din simptomele ce caracterizează perioada refluxului revoluționar, în care Partidul a avut de rezolvat importante probleme de ordin ideologic și organizatoric. Publicațiile periodice cu caracter manifest progresist au scăzut în primii ani ai acestei perioade; singura care și-a menținut existența și tonul violent, demascator, a fost « Facla » lui N. D. Cocea. Existau însă publicații care, la adăpostul unui ton mai moderat, propagau notițe privind inovațiile și legislația statului socialist, îndeosebi în domeniul cultural și publicau fragmente din tînăra literatură sovietică; și fragmentele alese erau de obicei din opere avînd ca temă fapte și întîmplări din timpul Marii Revoluții. Totodată începeau să pătrundă în țară traduceri franceze sau germane ale unor poeți ca: Essenin sau Boris Pilniak, ale unor romancieri ca: Gladkov, Lydia Seifulina,



J. PERAHIM

Herr Vogt

¹ « Cultura proletară », 1927, p. 77 și urm.



J. PERAHIM

Accident de muncă

«Deșteptarea» (1927—1928), cu desene, după toate probabilitățile de Dragoș și, mai ales, «Proletarul» (1928—1930), foaie de luptă și cultură socialistă, la care a colaborat N. Tonitza. Cu toată orientarea politică incertă a unora din aceste publicații, ilustrațiile lor tratează cu îndrăzneală și fermitate subiecte din viața muncitorilor. Îndemnurile spre organizarea muncitorească, lupta de clasă, teroarea și prigoana sînt redată în imagini inventiv compuse, clare, cu sensul ușor accesibil, în formulări grafice izbitoare, care dau acestor desene un caracter agitatoric, de afiș, totuși adecvat cu menirea lor. O dată cu aceste publicații răspîndite mai ales în cercurile muncitorești, apar în acești ani revistele de avangardă, precedate de «Contimporanul» lui Ion Vinea, care exista încă din 1922 și concentrase în jurul lui figuri scriitoricești și artistice cu talent și experiență. Aceste publicații literare și artistice de avangardă, apropiate din punctul de vedere al concepției de revistele similare din străinătate, creaseră lozinca luptei împotriva conformismului burghez, a conformismului intelectual, dușman al libertății de gândire și de exprimare. La baza acestei lupte stătea convingerea că este necesară crearea unui stil al veacului XX, un stil al poeziei industriale cu toată grandoarea și dinamismul ei. Cu toate că formulele în care aceste publicații își traduceau crezul aveau un caracter ermetic, puțin accesibil, uneori de-a dreptul ininteligibil și absurd de multe ori, redactorii lor nu se sfiau să afirme — și mai cu seamă cei influențați de mișcarea suprarealistă franceză, condusă în această epocă de poeți legați de activitatea politică revoluționară — că arta este destinată maselor și trebuie promovată în cercuri cît mai largi. În același timp se susținea ideea că răsturnarea valorilor culturale ale vechii societăți apare în chip necesar legată de răsturnarea ordinii sociale, deși nu se dădeau

zintă o scenă de revoltă. În aceeași revistă apare un medalion privitor la Heinrich Zille¹ și unul consacrat lui George Grosz ilustrat cu cîteva reproduceri ale căror titluri sînt ele singure edificatoare: *Aer și lumină pentru proletariat, Cum se produc averile... și cum se consumă* etc.

Toți acești factori au constituit, pentru ideile leniniste, o poartă de intrare în cultura romînească.

Printre periodicele muncitorești propriu-zise, interesant ilustrate, trebuie menționate în această epocă «Dezrobirea» (1926) — organ politic muncitoresc,



LEON ALEX *Toți împotriva tuturor*

¹ «Cultura proletară», 1927, p. 147—148.

precizări suficiente în acest sens. Totuși, adeseori aceste reviste publicau ilustrații cu un caracter de frondă, lovind în burghezie, în concepția eticii burgheze despre viață. O serie întreagă de tineri artiști convinși de menirea socială a artei și-au făcut debutul la aceste reviste. În jurul anului 1930 însă, o dată cu apariția cumplitei crize economice, și a accentuării politicii antisovietice a guvernanților, o dată cu veștile din ce în ce mai numeroase și mai concrete venite direct din U.R.S.S. prin călători care începeau să viziteze țara socialismului, din rîndul tinerilor artiști aderenți ai mișcărilor de avangardă încep să se desprindă unii cîte unii, cu dorința de a sprijini o artă cu conținut social pe baze mai solide, mai autentice, mai legate de realitate. Și astfel ia naștere « Viața imediată », sub conducerea lui Geo Bogza și Perahim, publicație care a apărut într-un singur număr, dar al cărei manifest de deschidere avea rostul unei adevărate directive în sensul democratizării artei. Cu un an înainte apăruse « Bluze albastre », revistă de literatură proletară, care venea ca o reacție sănătoasă împotriva publicațiilor de avangardă și a inevitabilelor lor confuzii. În 1933 apare « Cuvîntul liber », cea mai durabilă și mai interesantă dintre publicațiile progresiste ale epocii. Este momentul în care se poate vorbi de cea mai puternică influență a ideilor leniniste răspîndite de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie asupra graficei noastre publicistice. Punctul de convergență al izvoarelor de influență apare acum mult mai pregnant, sub diferitele aspecte ale tematicii graficii combinate. Nu mai este vorba doar de o transpunere directă a subiectelor luate din evenimente și ideile Revoluției, sau din împrejurările care, la noi, puteau avea asemănare cu situațiile din Rusia sovietică prerevoluționară, ci de o asimilare mai profundă a tendințelor revoluționare, de o înțelegere adîncită a tot ceea ce putea constitui germenul unor prefaceri necesare și utile societății.

Încrederea în forța transformatoare a ideilor leniniste, în importanța lor de ordin practic sau spiritual, caracterizează atitudinea celor care, în configurația culturală a momentului, optaseră pentru lupta împotriva societății burgheze. « Noi credem în stilul unei munci noi, în stilul de muncă al lui Lenin, credem în avîntul revoluționar rusesc », scria Al. Sahia, în 1932¹. Și adăuga: « . . . Spiritul revoluționar este forța învietoare, care trezește gîndirea, împinge înainte, rupe trecutul, deschide perspective întinse și fără de care nici o progresare nu este posibilă. Așadar cine vrea muncă adevărată, deci lupta împotriva tradiției strîmte, înfrățirea cu viața care palpită pe cîmpuri, în porturi și fabrici, să se lepede de trecutul umilitor și, alături nouă, să respecte stilul muncii lui Lenin »². Întîlnim în grafica publicistică militantă din acești ani, din 1932 înainte și pînă în momentul cînd cenzura fascistă a pus opreliștile ei definitive presei progresiste legale, o mare diversitate, nu numai de preocupări, dar și de stiluri grafice. Dominate în general de un puternic substrat afectiv și de tendința spre dramatizarea efectelor; realizate pe calea expresiei celei mai potrivite cu exigențele și capacitatea de înțelegere a publicului larg, desenele care apar în presă, în presa sprijinită de partid sau care se alătură mișcărilor muncitorești, scot în evidență mai ales urmările mizeriei economice, ale șomajului sau ale condițiilor inumane de muncă.

În ilustrațiile « Cuvîntului liber » se poate cel mai bine urmări cum, în limbajuri artistice diferite, artiști adînc deosebiți temperamental unii de alții, au putut realiza o admirabilă coeziune, creînd astfel un adevărat curent de opinie protestatară în public. Nicolae Cristea a subliniat, într-o viziune originală și îndrăznească, cu un emoționant patetism, suferințele fizice și morale ale muncitorilor din uzine; Perahim a făcut-o cu o forță expresivă, cu o duritate sinceră, cu o inventivă-

¹ Al. Sahia, *O generație falsă*, în « Bluze albastre », 1932, nr. 2, p. 4.

² *Loc. cit.*, p. 4.

tate și o îndemînare a caricaturizării trăsăturilor morale, care au imprimat imaginilor lui, inspirate din viața uzinei capitaliste, accente de neuitat. Lazăr Zin a adus mărturii asemănătoare din viața minerilor, pe un ton liniștit, plin de gravitate. Alți artiști au folosit cu egal succes și eficacitate, un limbaj satiric, cu diferite variante. Sarcasmul amar cu care Artur Kolnik, autorul faimosului album de gravuri *Oameni cu joben* a evocat lumea de contraste și conflicte a epocii sale; ironia ascuțită, cu înrudiri caragialești, a lui Aurel Jiquidî, spiritul bonom al lui Bărbulescu B'Arg, umorul sec al lui Anestin, lirismul minor al lui Aurel Mărculescu — gravorul botoșănean ilustrator al « Clopotului » lui Scarlat Callimachi — sînt numai cîteva din formele sub care s-au reflectat în imaginile din presă lupta socială. Și alături de « Cuvîntul liber », revista « Șantier », cu desenele lui Anestin — sintetice formulări în spirit gazetăresc — și cu grăvurile energice ale lui Vasile Dobrian, apropiate ca stil de răscolitoarele imagini ale lui Frans Masereel; revista « Stînga », apoi, mai tîrziu (în 1937—1938) « Lumea romînească » cu desenele lui Perahim, sînt numai principalele publicații periodice în care se pot întîlni ecouri tîrzii, dar nu mai puțin răsunătoare ale Revoluției din Octombrie. Concomitent, în Transilvania, o puternică și veche mișcare muncitorească a facilitat nu numai apariția, în presa locală, a diferitelor lucrări de grafică militantă, dar și organizarea unor expoziții de artă plastică cu teme sociale. Gravurile lui Iosif Klein la Baia Mare, puternicile gravuri ale lui Vida Géza, expuse împreună cu lucrările Lidiei Agricola la Cluj, la Clubul muncitorilor metalurgiști în 1932, desenele lui Ladislau Keléti, albumele de litografie ale lui Leon Alex (1934 și 1936)¹ și desenele aceluiași artist, izbitoare prin simbolismul lor naiv, stau în centrul realizărilor graficienilor militanți din Transilvania.

Dar nu numai tema proletariatului industrial apare în grafica publicistică a epocii, deși stă la baza ei; un inventar complet al subiectelor tratate de desenatorii și gravorii epocii ar constitui un adevărat tur de orizont al preocupărilor celor mai serioase și mai grave care au frămîntat această generație. Lupta antifascistă, lupta de clasă, moravurile familiei burgheze, aspecte din viața politică a regimului capitalist, apar rînd pe rînd în paginile revistelor și ziarelor ilustrate de cele mai multe ori sub o formă artistică pregnantă, convingătoare, mobilizatoare.

În acest fel, într-un moment în care manifestările de critică la adresa societății capitaliste se înteeau, dar căpătau forme pornite din disprețul pentru umanitatea simplă, din neîncrederea și spaima față de viață, grafica publicistică progresistă, inspirată de ideile leniniste a jucat un rol important în cultura noastră nu numai pentru domeniul artelor plastice, dar și pentru mișcarea ideilor în general.

ВЕЛИКАЯ ОКТЯБРЬСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ГРАФИКА РУМЫНСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ МЕЖДУ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНОЙ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Исходя из положения, что в момент начала Первой мировой войны в Румынии уже существовали прочные традиции сатирического рисунка политического характера, автор анализирует появление в прессе иллюстраций с тематикой, порожденной событиями Великой Октябрьской социалистической революции и находившейся под влиянием марксистской идеологии. Смена влияний исследуется по периодам. Первый период устанавливается для 1919—1923 годов, когда, одно-

¹ Stef. Borghida, *Prefața la catalogul Expoziției Leon Alex*, Cluj, 1957.

временно со статьями относительно положения различных социальных слоев в новой организации социалистического государства и с переводами из русской литературы революционного характера, журналы и газеты, являвшиеся экспонентом деятельности рабочих кружков, стали печатать сатирические рисунки, направленные против буржуазного режима. Самым активным и талантливым мастером графики в прессе был в этот период Н. Тоница. Второй период охватывает 1923—1933 года, а третий длится с 1933 по 1939 год.

Наряду с рабочей прессой, в деле проникания сведений относительно действительного положения вещей в Советском Союзе и развития боевой графики играли роль и передовые журналы, провозгласившие лозунг борьбы против буржуазного приспособленчества. В этих журналах формулировки бывали малопонятными, иногда совсем непонятными и даже нелепыми, однако среди их литературных сотрудников, как и среди их иллюстраторов, числились представители интеллигенции, связанные с революционной политической деятельностью; позднее некоторые из них сгруппировались вокруг журнала *Cuvîntul liber* (Свободное слово). В области политической сатиры этот журнал являлся одним из самых значительных органов печати своего времени. Группе художников, глубоко отличающихся друг от друга по темпераменту, удалось создать вокруг этого журнала отлично сплоченный коллектив. Н. Кристя, Перахим, А. Жикиди, Бэрбулеску Б'Арг, Анестин, В. Добриан — вот лишь некоторые из его сотрудников. Одновременно в Трансильвании старое и сильное рабочее движение способствовало появлению действенных графических произведений. Вида Джеза, Иосиф Клейн, Лидия Агрикола, Леон Алекс — имена, находящиеся в центре трансильванской графической деятельности между Первой и Второй мировой войной.

LA RÉVOLUTION SOCIALISTE D'OCTOBRE ET LE DESSIN SATIRIQUE POLITIQUE DANS LES PUBLICATIONS ROUMAINES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

(RÉSUMÉ)

Lorsqu'éclata la première guerre mondiale, le dessin satirique politique avait, en Roumanie, des traditions solides. C'est cet état de fait que l'auteur de l'article prend comme point de départ pour suivre l'apparition, dans la presse roumaine, des illustrations aux thèmes inspirés des événements de la Révolution Socialiste d'Octobre et influencés par l'idéologie léniniste. L'effet de ces influences est étudié par périodes successives. Une première étape va de 1919 à 1923, où les revues et les journaux qui se font les interprètes des cercles ouvriers commencent à publier régulièrement, en même temps que des articles traitant de la situation des différentes couches sociales de l'Etat socialiste nouvellement organisé et des traductions d'œuvres littéraires russes d'un caractère révolutionnaire, nombre de dessins satiriques à l'adresse du régime bourgeois. Le plus actif et le plus doué des dessinateurs de cette époque fut N. Tonitza. Une seconde période va de 1923 à 1933, une troisième, enfin, de 1933 à 1939.

Hormis la presse ouvrière, les revues d'avant-garde eurent, elles aussi, un certain rôle dans la diffusion des informations touchant les réalités de l'Union Soviétique et dans le développement de l'art du dessin combatif. Ces revues avaient pour mot d'ordre la lutte contre le conformisme bourgeois et bien qu'elles eussent recours à des formules hermétiques, parfois entièrement inintelligibles et même absurdes, elles n'en comptaient pas moins, parmi leurs collaborateurs littéraires et leurs illustrateurs, des intellectuels attachés à l'activité politique révolutionnaire. Certains d'entre eux se groupèrent plus tard autour de la revue « *Cuvîntul liber* » (La Parole libre) qui fut, du point de vue qui intéresse ici, l'une des publications les plus significatives de l'époque. Un groupe d'artistes, bien que profondément différents entre eux par leur tempérament, réalisèrent, autour de cette revue, une admirable cohésion; N. Cristea, Perahim, A. Jiquid, Bărbulescu B'Arg, Anestin, V. Dobrian, pour ne citer que quelques-uns de ses collaborateurs. En même temps, l'apparition des œuvres d'art graphique militant est facilitée, en Transylvanie, par l'existence de vieille date d'un mouvement ouvrier vigoureux. Les noms d'un Vida Geza, d'un Iosif Klein, d'une Lidia Agricola, d'un Leon Alex occupent une place marquante dans l'histoire du dessin politique en Transylvanie, entre les deux guerres mondiales.

ANII DE TINEREȚE AI LUI N. N. TONITZA

de BARBU BREZIANU



n istoria culturii este util să se încerce stabilirea unor serii istorice de individualități precum și coordonatele și afinitățile electice care să le explice și să le grupeze pe familii de spirite.

Este bine cunoscut aportul la cultura românească adus de Moldova în pragul secolului al XX-lea, prin câțiva pictori de mare valoare. Pornită de la Ștefan Luchian, o înflăcărată torță de lumini și culori — după ce și-a lăsat reflexele strălucite în opera unor artiști ca Petrașcu și Pallady — a trecut în mîna lui Niculae Tonitza.

Încă din anul 1913, cînd, aflat la București, unde-și făcea stagiul militar, Tonitza l-a putut vizita pe Luchian, tînărul mărturisea o nețărmurită admirație pentru maestrul său; îl vizita atunci cu sfială, dar și cu dorința de a-l vedea lucrînd și mai ales de a-i vedea «paleta de aproape, căci din paleta unui pictor, un ucenic în ale artei poate învăța multe». Spre dezamăgirea lui însă, «Luchian nu mai pusese mîna pe culori de mult timp...».

Trei ani mai tîrziu în necrologul ce i-l consacra în ziarul «Iașul», Tonitza declara că Luchian este «unul dintre cei mai subtili simfoniști ai culoarei, din pleiada ce i-a dat Europa în țara noastră», așezîndu-l pe aceeași treaptă cu Grigorescu, dar socotindu-l «cel mai rafinat colorist al nostru»¹. Iar după zece ani, Tonitza revenea asupra lui Luchian scriind că este «unul din cele mai limpezi și adînci izvoare de lumină și culoare din cîte au fost hărăzite neamului nostru», — punîndu-l de astă dată mai presus chiar decît pe Grigorescu, al cărui specific național stă mai mult în «motiv» decît în «interpretare» — și proclamîndu-l «cea mai puternică și cea mai națională personalitate artistică a noastră»².

Această evlavie a avut urmări fericite în desfășurarea carierei lui Tonitza care, mărturisea cu mîndrie a fi un ucenic al lui Luchian și «cel dintîi și cel mai cucernic admirator al artistului»³.

Îndemnul inițial pentru artă, se pare că Tonitza și-l trage din fragedă copilărie de la bunicul său dinspre mamă — Antonită — singurul din familie despre

¹ N. N. Tonitza, *Ștefan Luchian*, în «Iașul», II, nr. 26, iulie 1, 1916.

² Idem, *Ștefan Luchian (după un jurnal intim)*, «Universul Literar», XLII, nr. 26, 27 iunie 1926.

³ Idem, *Cronici fanteziste neliterare*, București, 1926, p. 39.

care se știe că ar fi avut oarecare înclinări artistice. Meșterul Antoniță (de la care mai târziu Tonitza și-a luat și numele) făcea negoț de stofe la Bîrlad, dar se îndeletnicea și cu brodarea veșmintelor liturgice pe care singur le țesea cu fir de aur și mătase colorată, desenînd tradiționalele scene biblice și presărînd cîmpul înflorat al epitrahilelor, al orarelor și odăjdiilor cu pietre scumpe.

O bună parte a biografiei lui Tonitza se poate reconstitui după propriile destăinuiri ale pictorului care, se știe, a fost dublat de un scriitor înzestrat cu o remarcabilă sensibilitate poetică și un lirism față de care se cuvine să fim uneori circumspecți.

Născut la Bîrlad la 13 aprilie, în prima zi de paște a anului 1886, «Culiță» de mic copil a fost uluit de sclipitoarele urzeli ce ieșeau din mîna bunicului; și marea lui plăcere era să fie lăsat să stea în atelierul cu odăjdii să privească felul cum se făureau aceste podoabe ale artei bisericești.

Tatăl lui Tonitza, «strănepot de vechi răzeși», de fel din comuna Ciurăști, a început prin a fi ucenicul meșterului Antoniță. Căsătorindu-se apoi cu fiica acestuia, Anastasia Vasiliu, a ajuns asociat și a sfîrșit prin a-i fi urmaș la prăvălia de postavuri din Bîrlad. Atelierul de odăjdii însă, o dată cu moartea bătrînului meșter, a fost desființat.

Devenind un prozaic «neguțător de manufactură» cu dugheana pe «Ulița Mare» — cum istorisește N. N. Tonitza — tatăl lui vindea acum «anteree de porunceală pentru răzeșii din Ținutul Bîrladului».

Om dintr-o bucată, el știa că «tot ce este agoniseală (sau răsplată) care nu-și are obîrșia în dreapta și cinstita strădanie a mîinilor ori a minții tale — e furțișag», și era potrivit așa-ziselor tendințe artistice ale fiului său mai mare, mai ales că acesta începuse să și le manifeste într-un chip destul de năstrușnic, mîzgălind cu cărbune pereții odăilor și fețele de masă, vădînd astfel (dacă se poate spune), o precocă chemare atît pentru pictură murală cît și pentru cea de pînză; și aceasta, după părerea lui, nu părea a fi o «dreaptă și cinstită strădanie».

Cele mai vechi amintiri ale lui se referă la primele încercări de a desena. Era în anul 1889 cînd, în casa părintească, cu riscul de a fi certat și bătut, copilul își creiona modelul — pe «bunița» — pe o albă față de masă:

«De la vîrsta de 4—5 ani îmi plăcea să pun pe bunica smîrnă pe scăunașul de lemn de lîngă sobă, iar eu mă munceam să prind cu creionul pe fața albă de masă (din care pricină mîncam dese urecheli) silueta ei gîrbovită, nasul coroiat ca de vultur, scofilcitură din obraji și alunica cu trei fire lungi de păr alb pe care o purta în bărbie... Bunica stătea cît stătea, apoi se plectisea și sculîndu-se cu lung oftat venea lipăind din papuci să vadă «dracii» de pe fața de masă»¹.

Viziunea artistului asupra lumii era încă de pe atunci foarte viu colorată. Din aceeași epocă a *Amintirilor din copilărie*, vom transcrie evocarea unei seri în săptămîna deniilor:

«Sunetele clopotelor de la Biserica Domnească de la Ovidenie și Sf. Ilie fac să vibreze tot tîrgul — trecînd peste dughiana lui Bercu Zaraful.

Zăplazul pare din ce în ce mai negru, mai înalt. Cerul — care pînă mai adineaure fusese albastru — acum îi roș, galben, de un roș-galben moale, catifelat, cald ca blana de la cațaveica lui Moș Năstase...

Se întunecă, parcă cineva ar face din ce în ce mai mică lampa zilei.

¹ Dos. nr. 1 mss. nr. 184, Galeria Națională a Muzeului de Artă a R.P.R., Fondul Al. Saint-Georges.

Zăplazul pare o pată neagră, uriașă, care, acu se depărtează, acu se apleacă spre mine . . . Privesc drept în sus: printre crengile negre și nemișcate, doar steluța de adineaore strălucește mai argintie, mai aprinsă . . . și încă una, multe de tot: un popor întreg de luminărele»¹.

În dimineața zilei când împlinea 6 ani, Tonitza a avut bucuria să primească o cutie cu vopsele; era darul unchiului Petru Vasiliu, fratele mamei sale, singurul din familie care i-a încurajat pornirile artistice.



N. N. TONITZA

*Autoportret. (Cabinetul de Stampe
al Academiei R.P.R. 177 inv. nr. 77)*

Cutia era din lemn de nuc bătută cu alămuri vii. « Am deschis-o înfrigurat de fericire . . . Ochii mei nu mai văzuseră pînă atunci minunea: în cutia aceea rîdeau curate la mine o paletă, penele albe, și tuburi de vopsele multicolore»².

De atunci, din 13 aprilie 1891, putem spune că a început cariera lui de mic pictor.

Tonitza alerga toată ziua pe pajiști și prin păduri pictînd cu frenezie — ne povestește el — flori de cicoare, fetițe cu ochi albaștri ca cicoarea, copaci în amurg care se îmbrăcau deodată « cu fructe de aur mari, cu creste de cocoș nenumărate scăldate în purpuriuri violete».

Hoinărea mult și din această pricină avea unele neajunsuri acasă:

¹ Nerva Teohari (N. Tonitza), *Amintiri din Copilărie* (fragment), în « Iașul », I, nr. 82, 6 septembrie 1915.

² N. N. Tonitza, *Floarea de cicoare*, din *Psibologia artistului contemporan*, II, în « Universul Literar », XLII, nr. 36, 5 septembrie 1926.

« De când căpătasem cutia cu vopsele, absențele mele erau îndelungi și mai numeroase.

Pentru aceia când întârziem bunica mă întâmpina întotdeauna cu o vorbă aspră iar mama mă lovea peste ochi îndârjit și fără judecare . . .

De la o vreme scenele acestea se repetau aproape regulat la săptămână, — și pe mine mă doborau de neliniște, de durere și de scîrbă.

Astfel, în ziua aceia, spre seară, surprinzându-mă desenînd pe fața de masă din sufragerie, mă isbi cu pumnul peste cap și mă răsturnă pe dușumea, sdrobindu-mi coastele sub picioare.

Nu țipam niciodată și nici nu mă jeluam cuiva. Așteptam să vină noaptea, și atunci, cu capul ascuns sub pătură, plingeam ceasuri lungi, — plîns fără ușurare de copil obidit»¹.

Impulsul lui Tonitza pentru desen, pasiunea pe care a încercat-o încă din copilărie, a continuat, firește, și pe băncile gimnaziului din Bîrlad. Suferințele pe care le-a îndurat în anii de tinerețe aveau să-l determine să-și întoarcă mai tîrziu gîndurile duioase spre « grifonările micuților risipiți prin orașe bolnave ori prin cîtune ascunse în inimi de codru ».

Tonitza căuta cele mai atrăgătoare metode de desen pe care copiii să și le poată ușor însuși în cei șapte ani dinainte de școală. El vedea însuși alfabetul în chipul unor litere care se animau, prefăcîndu-se sub ochii încîntați ai micilor anal-fabeți, în păsări, în gîze și alte viețuitoare, îmbiînd astfel imaginația copilului.

Pictorul chibzuia că ar fi bine ca încă « din fragedă pruncie », copilul să primească unele îndrumări pentru a se putea, cît de timpuriu, pregăti în domeniul artelor plastice. Ca să stimuleze și să educe sensibilitatea copiilor el organizează timp de 3 ani concursuri de desen, dotate cu premii pe care le plătea din propriul lui buzunar — cerînd participanților « ce nu vor fi depășit vîrsta de 13 ani . . . desene executate *numai din minte* sau *numai după natură* . . . în scopul de a aduna cît mai numeroase documente ce vor servi ulterior la un studiu amănunțit și atent asupra evoluției tehnice în legătură cu evoluția sufletească a artistului contemporan »².

★

Cît a urmat gimnaziul din Bîrlad, Tonitza a avut parte de un profesor de desen care și-a dat seama de excepționalul lui talent: « Băietul are stofă, spunea profesorul Cîrdu; e musai să facă Belle-Artele ».

Însă tatăl său, negustor de stofe, cumpănea între a-l ține în prăvălie, sau a-l trimite la Iași să urmeze cursul real liceal pentru a deveni inginer. Lucrul nu era însă potrivit, de vreme ce Tonitza se încurca zdravăn în socoteli și a rămas de mai multe ori corigent la matematici.

Mult mai tîrziu, într-o cronică plastică, Tonitza mărturisea:

« Aritmetica, algebra și geometria au fost pentru mine, întotdeauna, niște ameteți de înalte turnuri drepte de metal luciu și rece pe trunchiul cărora n-am dovedit niciodată să mă cațăr.

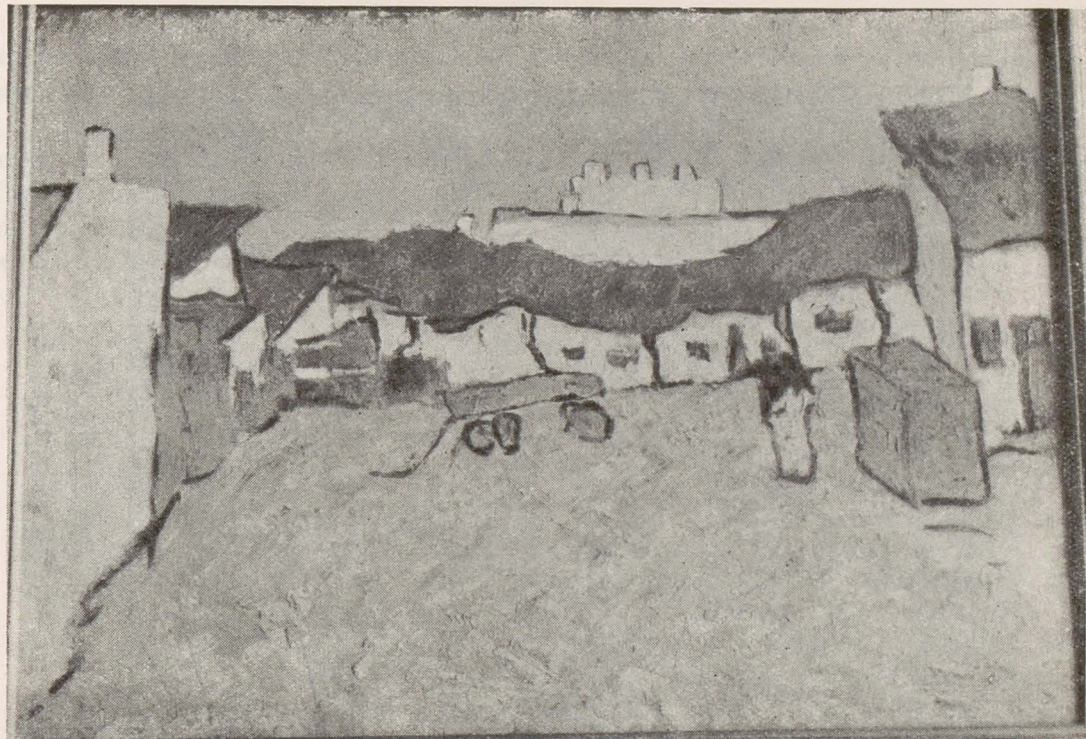
Lunecuşul lor, pe care epiderma mea nu aderă, și golul, presupus, imensul gol din vîrf, îmi provocau anticipat leșinuri și greață Nu auzeam de acolo de sus, chemarea unei ascensiuni penibile »³.

Speriat de perspectivele ce-l așteptau, copilul, în înțelegere cu unchiul său Petru Vasiliu, fugi de acasă.

¹ N. N. Tonitza, *Floarea de cicoare*, din *Psihologia artistului contemporan*, III, în « Universul Literar » XLII, nr. 37, 12 septembrie 1926.

² Idem, *Desenul — copii — și părinții*, în « Universul Literar », XLII, nr. 25, 20 iunie 1926.

³ Idem, *Contemporanii (Marcel Iancu-Milița Pătrașcu)*, în « Universul Literar », XLII, nr. 13, 28 martie 1926.



ulei pe carton

N. N. TONITZA

Mahala din Bîrlad (Colecția dr. Siligeanu)

Darnicul și înțelegătorul unchi (căruia Tonitza i-a păstrat toată viața « o amintire sfântă »), îl urmează la Iași, îi găsește aici o gazdă, îl instalează, îi cumpără tot felul de materiale pentru pictură și îl înscrie la Școala de belle-arte.

Fuga lui Tonitza a însemnat ruperea din « viața lîncedă », fără perspectivă, pe care i-ar fi hărăzit-o Bîrladul.

La Școala de belle-arte din Iași are ca profesor de pictură și compoziție pe Gheorghe Popovici, mediocru pictor academic cu care neavînd nici o afinitate, firește că nu se poate înțelege: « mă mistui fără spor și fără bucurie, întîi pe rîncezeala atelierelor din școală, iar apoi în mansarda meschină prin geamurile căreia, ca prin niște ochi bolnavi de albeață, lumina pătrundea clocită, crudă și stearpă »¹.

Tonitza muncește din răspuțeri atît în școală cît și mai ales în mansarda lui, străduindu-se să descopere o tehnică nouă « mai pe sufletul meu » cum zicea el. « Vreau să trăiesc ca un sălbatec și să muncesc ca un halucinat »² — asta pare să fi fost deviza pe care tindea s-o puie în practică.

Puținii camarazi cu care se înconjură în acea epocă aveau să-i fie prieteni toată viața: pictorii Ștefan Dimitrescu, Zamphiropol-Dall, Constantin Bacalu și Stavru Tarasov. Cu ultimii doi a împărțit chiar și odaia.

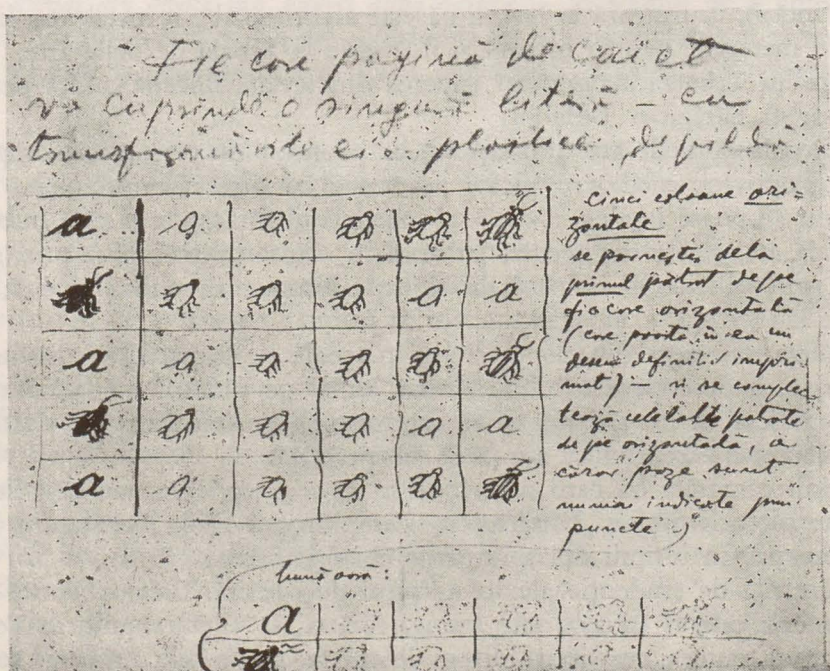
Amintirile de studenție ale tovarășului de cameră Tarasov evocă asprimea acelor vremuri: uneori treceau zile întregi fără ca să aibă ce minca. Tonitza, ca să-și amăgească foamea, bea șipuri întregi de apă. În cele din urmă se întîmpla să le vie de acasă un pachet care era devorat într-o noapte.

¹ N. N. Tonitza, *Scrisoarea unui peisagist*, din volumul în manuscris, *Tragicomedia unui pictor* (în posesia doamnei N. Tonitza).

² Ionel Jianu, *Tonitza*, Căminul Artei, București, 1945, p. 10.



N. N. TONITZA, Coperta albumului inedit. Desenul alfabetului viu (care urma să apară cu prefața lui Ionel Teodoreanu).



N. N. TONITZA

Doă pagini din alfabet

Ca și Ștefan Dimitrescu — erau într-o veșnică «vinătoare de lei»; le lipsea nu numai «gologanul pentru culori, dar adesea și pentru cornul de dimineață care uneori devenea cornul de toată ziua.....»¹.

Iarna nu avea băț de lemn. Fire glumeață, Tarasov aranja atunci la gura sobii, din foiță roșie, un fel de geamlîc la spatele căruia aprindea o lumină. Cînd Tonitza se întorcea acasă rebegit, avea o clipă iluzia că în casă e cald și că în sobă pilpiie jăratecul; abia cînd voia să întetească focul își dădea seama că a fost tras pe sfoară și atunci se încălzea făcînd o trîntă cu prietenul Tarasov².



N. N. TONITZA, «Jack» — Șoricelul din mansardă. (Colecția d-nei Ecaterina N. Tonitza).

Acestea se întîmplau după ce Petru Vasiliu murise lăsîndu-l în grija unui alt unchi, care, avar, uita să trimită nepotului pînă și banii pentru culori, hîrtie și cartoane; Tonitza le căpăta însă pe datorie de la un librar (Popov din Bîrlad) în schimbul unor mici lucrări executate chiar pe materialul furnizat.

În acea vreme Tonitza, care era un pasionat cititor de literatură, începu să țină un «Jurnal» ce cuprindea pagini interesante în legătură cu viața și evoluția talentului său. El participa și la un cenaclu literar-artistic unde se discuta artă și filozofie. În aceste ședințe Ștefan Dimitrescu și Stavru Tarasov cîntau din vioară, din violoncel sau din gură; apoi se citeau pagini de proză și poezie, iar membrii cenacului (supraevaluîndu-și talentele) năzuiau cu toții să reaprindă ceea ce ei numeau flacăra vechii *Junimi*.

Ca student la Belle-Arte, Tonitza nu întîrzie să intre în conflict cu mentalitatea oficială academică, cu acel «pedantism rînced» reprezentat prin profesorii Popovici, Panaiteanu Bardasare, D.A. Atanasu ș.a.

«Cea mai mare primejdie pentru un tînăr care se dedică picturii este să învețe a desena după ghips și în special după ghipsurile grecești sau romane» — scria

¹ N. N. Tonitza, Ștefan Dimitrescu, «Arta și Omul», I, 3 septembrie 1933.

Relatare verbală făcută de prof. S. Tarasov în martie 1957, la Orașul Stalin.

Tonitza. Un elev va putea învăța «numai prin studiu direct după natura vie, iar nu printr-o servilă copie după un obiect inert».

Tonitza mărturisește, că niciodată în timpul anilor de ucenicie, n-a auzit ca profesorul său să aibă intenția «să conducă pe elevii săi prin pădurile și câmpiile Moldovei pentru a studia în aer liber».

«Rămasă la vechea-i întocmire, școala noastră de Belle-Arte are un mare păcat: plictisește dela început chiar pe cel mai harnic și viguros talent..... Sufocat



Elevii Școlii de belle arte din Iași (1905): Negoșanu Grigore, Bulgăraș Petre, Trifan, Popovici Nicolae, Toniță Nicolae, Bacalu, C. Viorescu, Zaharescu, Dimitrescu Ștefan ș. a.

de oficial, elevul simte o trebuință aproape organică de a trăi în afară de pereții murdari ai atelierului, în afară de «pozele» academice și de cicălelile pedante ale profesorilor».

Cuvintele lui Tonitza sînt «un strigăt de protestare contra unei instituții în care elevii sînt supuși la o adevărată tortură fizică și sufletească»¹.

El considera școlile noastre de arte «niște buruieni care sug numai bugetul statului fără să dea roade... deoarece nu numai că roade nu dau, dar sînt o primejdie, o calamitate, o rușine pentru frageda noastră cultură. Căci prin rătăcirea lor organizare, ele deviază tinerele noastre talente de la adevărata noastră menire»².

Ca și multe altele, nici aceste instituții n-au crescut în mod firesc la noi, ci au fost transplantate în pripă, și nu din vre-o necesitate, dar mai degrabă, cum spune Tonitza, «dintr-o mare trebuință de fudulie».

¹ N. N. Tonitza, *Convorbiri artistice asupra expoziției oficiale de la Școala de Belle Arte*, în «Iașul», II, nr. 292, 28 februarie 1916.

² Idem, *Chestiuni de artă*, în «Iașul», I, nr. 97, 25 septembrie 1915.

Artistul conchidea spunînd că trebuie să încetăm odată «cu maimuțarea civilizației din apus, să ne străduim cu toții ca Țara Romînească să se impună în mijlocul celorlalte națiuni printr-o cultură a ei proprie și printr-o artă care să oglindească limpede caracterul fundamental al poporului romînesc»¹.



N. N. Tonitza la München în 1909.

Din anii de studenție ai lui Tonitza se cuvine să reținem două date mai importante:

1903 — cînd școala de arheologie, sub conducerea profesorului Grigore Tocilescu, face o excursie în Italia; probabil că atunci, cu ajutorul unchiului providențial, s-a strecurat și el printre arheologi și a putut vizita Roma — prilej de a lua un prim contact cu străvechile tezaure de artă.

1907 — cînd împlinise 21 de ani și trebuia să-și dea ultimul examen de absolvire, fiind amestecat în unele mișcări studențești stîrnite în legătură cu răscoala, Tonitza este nevoit să părăsească școala, deoarece se pare că fusese chiar instigatorul unei greve îndreptate «împotriva unor profesori retrograzi»².

¹ N. N. Tonitza, *Chestiuni de artă*, în «Iașul», I, nr. 92, 24 septembrie 1915.

² K. H. Zambaccian, *Elemente progresiste în grafica lui Tonitza*, în «Studii și cercetări de istoria artei», I, nr. 1—2, 1954, p. 106.

Instigatorul la grevă, cu ajutorul unchiului care-i plătește călătoria și îi asigură «o bursă familiară», poate pleca, întrerupînd Școala de belle-arte din Iași în favoarea celei din München.

În toamna anului 1907, Tonitza ajunge în această «Atenă a nordului», devenit loc tradițional de întîlnire al artiștilor romîni.



N. N. TONITZA, *Un membru al cenacului.*
(Colecția Doamnei N. Tonitza).

Aici își regăsește vechii prieteni: Stavru Tarasov, Horațiu Dimitriu și Grigore Negoșanu, care cu toții, îl sfătuiesc să nu urmeze cursurile severului baron Hugo von Habermann. Dar Tonitza trece concursul de admitere și se înscrie tocmai la Habermann.

La școala din München, spre deosebire de felul în care se lucra la Iași, elevii studiau în condiții admirabile: săli luminoase, aerisite și bine utilate în care se învăța cu toată seriozitatea și aplicația. Tonitza ne dă o imagine a acestui «templu al răbdării în care intrai să-ți jertfești, în migăloasă trudă, cei mai frumoși ani ai tinereții,

— dar de unde ieșai cu o adîncă cunoștință a tot ce s-a produs înaintea ta și cu conștiința limpede asupra celor ce-ți rămîine de făcut»¹.

În vara anului următor știm că Tonitza pictează în peisajul înflorit din împrejurimile Munchenului, și la Dachau; în toamnă participă și el la expoziția retrospectivă consacrată pictorului Adolf Menzel.



N. N. TONITZA, *Portretul gazdei de la München* (1909).
Din albumul *Tonitza* de I. Jianu, Buc., 1945, p. 84.

Bineînțeles că în afară de învățarea «abecedarului meșteșugului pictoricesc» — cum spunea Tonitza — vizitează cu entuziasm și de nenumărate ori, expozițiile artiștilor contemporani de la Glaspalast ori vestita «Älteren Pinakothek» unde ia contact direct cu capodoperele picturii universale «Rembrandt, Dürer, Fra Angelico, El Greco, Goya» ș.a.

¹ N. N. Tonitza, *Chestiuni de artă*, în «Iașul», I, nr. 95, 23 septembrie 1915.

În aprilie 1908 el scrie fostului profesor de perspectivă A. D. Atanasiu — o scrisoare pe care acesta o publică în revista «Arta Română» — prezentînd cititorilor pe «distinsul și fostul elev al Școlii «Artelor Frumoase» din Iași, N. Tonița, azi student în pictură la München»; iar acesta salută, — «după atîtea șovăieli neputincioase» — apariția primei reviste de artă care, ar putea, bine condusă și avînd colaborarea celor mai pricepute condeie, să stabilească această legătură de unire între public și opera de artă.



N. N. TONITZA, Studii după Forain.
(Colecția Cabinetului de Stampe al Academiei R.P.R.).

«Revista nu trebuie nici să atace, nici să laude, ci ea trebuie să fie *învățătorul mulțimii*.

Avînd și rolul de critic, adică de interpretul artistului și a operii sale pe lingă public, *va trebui să mijlocească celui din urmă puțința de a pricepe și a aprecia pe cel dintîi*. Și Tonitza face constatarea amară (rămasă actuală decenii de-a rîndul) că: «Dărilor de seamă ce se fac prin foile noastre zilnice asupra expozițiilor de pictură, reprezentațiilor teatrale, concertelor, operelor literare etc., nu sînt altceva decît niște scandaloase reclame, sau dimpotrivă, mici răutăți ale unor suflete pitice, defăimări scîrboase, ieșite la iveală sub eticheta de... «cronici artistice».

Soiul acesta de publicații sînt mai mult decît o crimă. Ele aduc în public o zăpăceală de nedescris.

Alte soiuri de cronici cu pretenții de judecată obiectivă, pricepere și gust, umflate în termeni înalți și cu o deslînare de fraze bolnăvicioase — ascund în ele cea mai *patentă superficialitate*. Cu astfel de interpreți pute-va vreodată publicul român să învețe a-și da seama lămurit și exact și să aprecieze cum trebuie operele artiștilor noștri »¹.

Poate că tocmai faptul de a fi semnalat lipsa cronicarilor plastici din presa și revistele noastre, a determinat pe directorul «Artei Romîne», prof. D. A. Atanasiu (care a recunoscut dreptatea punctului de vedere al tînărului student) să-i ceară chiar lui să redacteze această cronică și mai mult încă, să traducă din volumul lui Albert Wolff, *La Capitale de l'Art*², lucrare care cuprindea viața pleiadei glorioase de artiști — Millet, Corot, Daubigny, Rousseau, Rude etc.

Începînd așadar din luna decembrie 1910, Tonitza trimite regulat din Paris o serie de foiletoane în legătură cu acești pictori. Primul articol (pe care-l închină pictorului Ștefan Dimitrescu) este un mic studiu despre Jean François Millet, —și începe cu o notă în care traducătorul își arată convingerea «că tinerii artiști — și mai cu seamă cronicarii noștri artistici vor ști să tragă din aceste biografii critice tot folosul trebuitor carierii lor»³.

În afara acestor tălmăciri, Tonitza mai publică cronici plastice, cîteva desene satirice cu caracter social, puternic influențate de Forain, și paginile sale de jurnal în care exprimă marea sa admirație pentru Rembrandt, Velasquez, Tizian, Veronese, Corot — dar și față de niște pictori germani de categoria lui Leo Putz, Fritz Erler, Lenbach și alții.

În acest timp lucrează la șevalet, uneori pînă la epuizare. Însă ucenicia de pictor în Germania i se părea «aspră, cu tehnica ei calculată, cu concepția ei plastică din care fantezia cromatică este, dacă nu amendată, în cazul cel mai fericit, abia suportată»⁴.

Mediul intelectual german, însă, îl subjugă; înclinat spre literatură, Tonitza participă la cenacle literare și stă uneori la îndoială dacă n-ar fi mai bine să se facă scriitor, fiind atras de poezie și filozofie. În consecință scrie versuri și proză, traduce în romînește din opera lui Goethe⁵, după cum, mai tîrziu — după ce se va fi scuturat de acea «zgură tedescă» — avea să tălmăcească și din Baudelaire. Dar pentru aceasta era nevoie să se smulgă din «mlaștinile verzi ale învățăturii oficiale», unde se «adăpase» trei ani de zile.

Fiind înarmat cu o temeinică pregătire academică, Tonitza părăsește pentru rotdeauna (fără a fi isprăvit-o) și Școala din München. Face un prim popas la Geneva, unde se știe că a pictat un panou decorativ în acel «Jugendstil» ce caracterizează «Secession»-ul — apoi vizitează Parma și minunatele frești ale lui Correggio; are la Florența revelația lui Botticelli; trece la Milano, vizitează toate muzeele și monumentele care se detașează în luminoase culori mediteraneene.

★

Începînd din toamna anului 1909, Tonitza se stabilește într-o mansardă la Paris. Neîmpăcîndu-se însă cu disciplina academică și nici cu «laboratoriile de

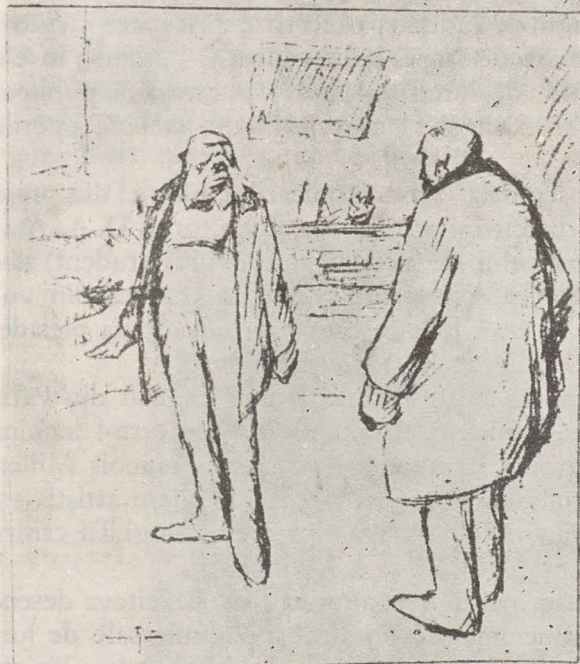
¹ N. Tonitza, *Importanța criticii în artă*, München, «Arta Romînă», I, nr. 5—6, 1908, p. 88—89.

² Albert Wolff, *La Capitale de L'Art*, Paris, 1886.

³ «Arta Romînă», III, nr. 10, 1910, p. 169.

⁴ N. N. Tonitza, *Cronica plastică*, «Universul Literar», XLII, nr. 7, 14 februarie 1926.

⁵ Ionel Jianu, *Tonitza, Căminul Artei*, București, 1945, p. 27.



—Hotărește: Ori îmi dai pe fică-ta de nevastă, ori îți scot moșia'n vinzare!! ...



— De mină nu mai am nevoie de D-ta!

N. N. TONITZA, Primele desene publicate în «Arta Română» (1911).

mumificare» (cum numea el Școlile de belle-arte), după o foarte scurtă trecere prin atelierul pictorului Aman-Jean, își părăsește maestrul preferînd muzeele, expozițiile, grădinile, străzile și cheiurile Parisului. Apoi Tonitza vizitează Barbizon-ul și orașul Pontoise.

Cîteva priveliști din aceste regiuni le vom regăsi în unele tablouri realizate în perioada 1909—1910: O uliță la marginea Parisului cu siluetele unor femei în rochii cafenii ce trec pe lîngă o casă cenușie cu o ușă roșie; figurile femeilor sînt abia sugerate — ca și figurile a două fete, prima într-o pelerină verde deschis, a doua cu o fustă roșcată, care se profilează pe ulucile dărăpănate ale unei maghernițe; acoperișul gri-albăstrui se pierde pe cerul plumburiu. Pasta groasă, tușa zgrunțuroasă, luminozitatea paletei, fac din acest mic peisaj urban un debut promițător.

Din aceeași epocă de dibuiri și de căutări cromatice datează și patru tablouri în ulei aflate în colecția avocatului Henry Trembinski:

Un ogor brăzdat de o proaspătă arătură, pe care-l plivește o țarancă.

O landă sărăcăcioasă, pictată în culori arămii și străbătută de o gîrlă nisipoasă pe malul căreia cresc cîteva fire țepoase de iarbă. Doar un strop din cerul vioriu, punctat de cîteva tușe albastre se reflectă în cafeniul apei. Și aici desenul conturat vag este mai degrabă un pretext pentru un exercițiu de culoare.

Un alt peisaj prezintă, în primul plan, coroana unui copac verde, iar la dreapta, acoperișul roșu al unei case; în fund coama albastră, fumurie a unor dealuri ce se pierd în înaltul văzduhului.

Vibrînd într-o lumină străvezie, cerul cu norii trandafirii, ocupă cea mai mare parte a tabloului.

Un alt peisaj făcut la Pontoise este priveliștea unei străduțe cu casele oblonite, înghesuie, pline de igrasie, văzute în perspectivă, de la etaj; la una din ferestre, cea din dreptul odăii locuită de artist în 1910 (cînd este datat tabloul) — un singur accent vesel într-o atmosferă verde-cenușie și murdară: o gastră cu mușcate roșii. Jos, pe uliță, un trecător bătrîn, puțin dezarticulat își vede de drum.

★

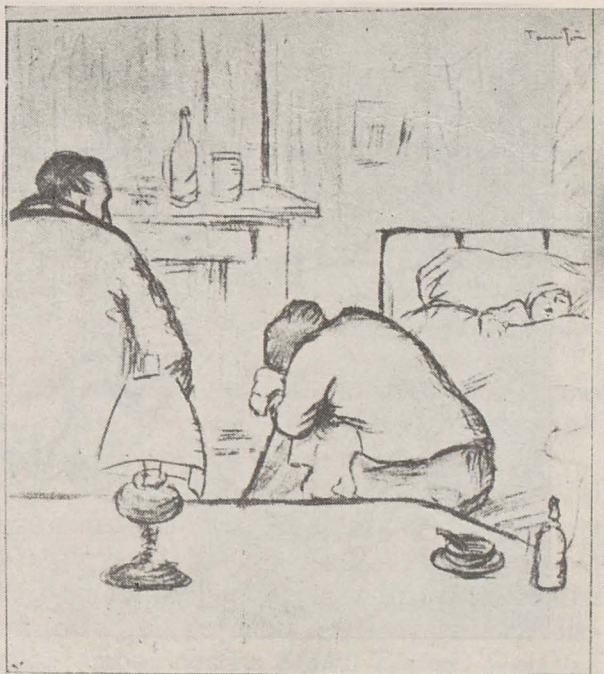
Conștient de răspunderea artei sale, ca orice adevărat creator, Niculae Tonitza a trecut în anii lui de formație printr-o serioasă criză sufletească.

La Paris, în *Jurnalul unui pictor*, nota:

«Un artist care n-are momente de o sfișietoare descurajare, care nu trece prin timpuri cînd se crede un «nechemat»... nu este un adevărat artist. Un artist mediocru, nu cunoaște îndoiala. De aci, irascibilitatea lui cînd un altul se îndoiește pentru dînsul»¹.

Într-o altă împrejurare, Tonitza se gîdea că a făcut un pas greșit, atuncea cînd, fără voia părinților, a fugit de acasă și a intrat în Școala de Arte-Frumoase.

«Cînd n-ai talent, și vîd acum limpede că n-am talent, e profanare să atingi cu mîinile tale o paletă... Atelierul mi se pare o sală neagră de inchiziție, unde studiile agățate pe pereți îmi fac



—...ne vinde casa....



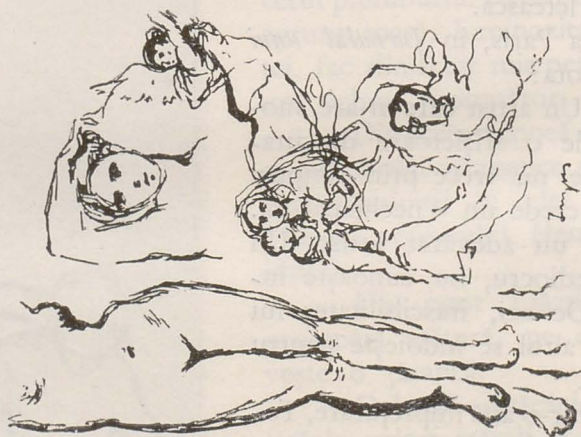
De ce să-ți fie frică?... Ț-așa de gentil domnul!...

¹ N. N. Tonitza, *Culoare și lumină* (din *Jurnalul unui pictor*), fragment publicat în nr. 4 al revistei «Sărbătorile», scris în lagărul Kirdjali (Bulgaria), în decembrie 1917.

N. N. TONITZA, *Primele desene publicate în «Arta Romîna»* (1911).



N. N. TONITZA, Studii după
Ingres și Delacroix



impresia unor judecători cu înfățișare teribilă care pronunță solemn și rece rechizitoriul crimei mele.

Și fug de atelier ca de un loc al groazei¹...».

Ar fi să lăsăm o greșită imagine a personalității artistului, datorită nestatorniciei ce arăta consecutiv față de școlile de belle arte din Iași și din München, — dacă nu am sublinia simțămintele pe care le avea, totuși, pentru adevăratul învățământ artistic. Bineînțeles că Tonitza recunoștea că Natura este într-adevăr «supremul învățător». Nu rezultă însă de aci că școala ar fi nefolositoare. «Natura nu-ți dezvăluie toate intimele ei frumuseți decât foarte încet. Așa de încet încît de multe ori o întreagă viață de om nu ajunge să le cuprindă și să le înțeleagă, — necum să le tălmăcească într-o formă de artă.

Meșteșugul de a tălmăci, — prin ajutorul culoarei sau pietrei, acea vibrație sufletească provocată în noi de natură, nu se poate învăța decât din școală»².

Tonitza era de asemenea partizanul unei severe discipline în artă:

«Nu este întreprindere născocită de mintea omului, oricît de întinsă și complicată, unde disciplina, înalt riguroasa disciplină, să se simtă de trebuință — mai mult ca în arta plastică»³.

La Paris, firește că Tonitza are cuvinte de laudă pentru înaintași, pentru *Watteau* de pildă și arta lui, «atît de distinsă, de subtilă, de naturală și discret colorată, de o grațioasă melancolie»⁴; apoi pentru *Millet*, *Téniers*, *Segantini*, *Meunier* — clasici prin instinct. Arta lor e identificarea cu viața trăită în epoca lor, adică a vieții omenești în care ei au fost «martori contemplativi»⁵. El se pasionează deopotrivă pentru spiritul și umorul marilor desenatori francezi. Ne-au rămas pagini întregi pline de vervă în care face exerciții după *Daumier*, *Forain*, *Poulbot*, *Steinlen*, *Carrière*, ori *Delacroix*, *Ingres* ș.a. În cele din urmă realizează el însuși cîteva desene și caricaturi pastişate, oarecum, după maeștrii de care se simțea atras, pe care le trimite în țară revistei «Furnica» sau «Arta Romînă». Îndeosebi pentru *Daumier*, Tonitza are o mare considerație. Nu numai că-i recunoaște geniul, dar vede în el un echivalent al lui I. L. Caragiale, dezvoltînd următoarea interesantă paralelă:

«Adevăratul caricaturist și adevăratul scriitor de comedii au aceeași misiune: punerea în evidență a tuturor defectelor și monstruozițărilor noastre, fie ele fizice, morale, politice sau sociale. Ei au însușirea de a distinge nu numai ridicolul, dar mai cu seamă ce e putred și anormal în noi și în toate. Într-o lume mulțumită de ea și îndestulată, vine scriitorul de comedii și caricaturistul, strigînd: caraghioși! șarlatani! — știți voi că pîinea cu care vă îndopați e furată? Lacheii vin, Arlechinii îs zvîrliți pe scară în lovituri de ciomag...»⁶.

În aceeași epocă, în toamna anului 1910, tînărul Tonitza — atît de atașat de școala germană — are prilejul să facă o paralelă cu reprezentanții școlii franceze contemporane.

Sentimentele lui înclinau pe atunci către münchenezi, mai cu seamă că în lotul acestora expuneau și foștii lui profesori Hugo von Habermann și Albert von Keller.

¹ N. N. Tonitza, *Jurnalul unui pictor*, 21 decembrie 1909 — Paris, în «Arta Romînă», III, 9 noiembrie 1910.

² Idem, *Chestiuni de artă*, în «Iașul», I, nr. 95, 23 septembrie 1915.

³ Idem, *Despre talent*, în «Universul Literar», XLII, nr. 16, 17 aprilie 1926.

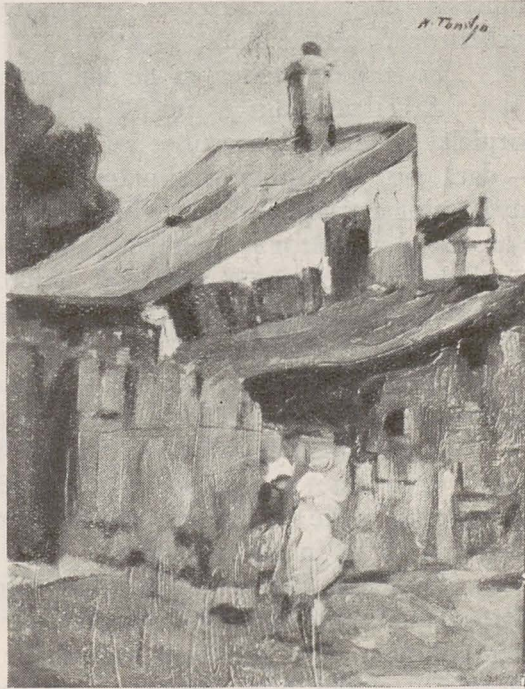
⁴ Idem, în «Iașul», I, nr. 97, 25 septembrie 1915.

⁵ Idem, în «Universul Literar», XLII, nr. 50, 12 decembrie 1926.

⁶ Idem, *Jurnalul unui pictor*, în «Arta Romînă», III, 1910, p. 137.



N. N. TONITZA, *Femei pe stradă*. (Colecția prof. Ion Dumitrescu).



N. N. TONITZA, *Casă la marginea Parisului*. (Colecția prof. Ion Dumitrescu).

Cronica lui Tonitza este aceea a unui martor care a luat parte la bătălia pierdută de francezi chiar la ei acasă:

«Ce rușine și ce îngenunchiere! Cu atît mai cumplită prin faptul că francezii n-au avut pînă acum decît numai cuvinte batjocoritoare pentru sîrguitorul și înțeleptul popor de peste Rin. Salonul de Toamnă din anul acesta va fi de tristă memorie și veșnic o umilință pentru francezi, mai mult poate decît campania de la 1870...».

Expoziția comparată e clară: de o parte *cădere*, de altă parte *renaștere*.

Ca pictură avem la germani bucăți alese de ale măștrilor: Albert von Keller, F. Stuck, Hugo von Habermann, F. Uhde, Lenbach, Leo Putz, Erler¹ etc.; la francezi, obscuri imitatori de ai lui... Matisse...². Și totuși, în acest Salon de Toamnă expuneau, printre alții, Dufy, Pascin, Vlaminck, Valadon, Vuillard...

În vîltoarea curenților artistice care bîntuiau în Parisul anului 1910, luarea aminte i-a fost totuși atrasă de o seamă de mari artiști francezi. Pentru conturarea viziunii lui Tonitza credem că nu e lipsit de interes să trecem în revistă principalii pictori față de care, mai tîrziu, cînd și-a limpezit judecățile critice, și-a arătat întreaga admirație; pentru pictura decorativă a lui *Puvis de Chavannes* de la Panteon și Sorbona, care a izbutit să dea «tonalitatea mată a frescului și să înlă-

¹ Exprimînd prostul gust al epocii sale, Anastase Simu, pentru care scopul muzeului său era acela de a reprezenta... «arta care se făcea pe vremea mea și așa cum o înțelegeam noi»... (K. H. Zambaccian, *Însemnările unui amator de artă*, București, 1957, p. 68) — a achiziționat și adus la București o serie de lucrări aparținînd Școlii Müncheneze! Astfel: *Studiul de cap* de H. von Habermann (nr. 843); *Portret* de F. von Lenbach (nr. 864) *Frederic cel Mare* de A. von Menzel (nr. 866); *Fierărie* de A. von Keller (nr. 852); *Nud* de F. Stuck (nr. 855) *Portretul unei fete* de L. Putz (nr. 876); *Fetiță citind* de F. Uhde (nr. 889); *Portret* de F. Erler (nr. 852)

² N. N. Tonitza, *Cronici, Expoziția de artă decorativă — Salonul de Toamnă*, în «Arta Romînă», III, nr. 9, 1910.

N. N. TONITZA *Peisaj.*
(Colecția H. Trembinski)



ulei pe carton



ulei pe carton

N. N. TONITZA

Peisaj din Franța. (Colecția H. Trembinski)

ture lustrul obraznic al oloiului...»¹; pentru *Manet*, «cu sufletul așa de adînc vibrator la armoniile coloristice ale naturii...»²; pentru *Claude Monet* și fabulosul său talent, dar și pentru lupta ce a dus-o «împotriva unei lumi întregi îmbîcsite pînă la



N. N. TONITZA, *Schiță după Poulbot și Daumier. (Colecția de Stampe a Academiei R.P.R.).*

cretinism de concepția unui academism degenerat și a unui romantism căzut în leșinuri bitumoase...»³; pentru *Toulouse-Lautrec*, *Degas*, *Georges Seurat*, poet al

¹ N. N. Tonitza, în «Arta Română», III, 1911.

² Idem, în «Iașul», I, 291, 27 mai 1916.

³ Idem, în «Universul Literar», XLII, nr. 51, 19 decembrie 1926.

luminii circulului și «al griurilor noctambulești ale Parisului...»¹ pentru *Utrillo*, peisagistul urban cu fantasticele sale «melodii de abur»; pentru uluitorul «constructor cromatic», *Cézanne*; pentru *Derain* ale cărui culori mai sînt încă robite mode-



ulei pe carton

N. N. TONITZA, *Portretul Elizei Manoliu* (1911). (*Colecția Ion Manoliu*).

lării și căruia îi găsește «fără disproporție», echivalent în pictura românească în persoana lui Camil Ressu; în fine *Matisse* a cărui culoare, «liberă, pură, avîntată, capricioasă, nebună, zburdă în arabescuri neașteptate și îngemănări surprinzătoare. Pictura lui Matisse constituie sărbătoarea și triumful culorii, iar stilul său are

¹ N. N. Tonitza, în «Universul literar», XLII, nr. 48, 28 noiembrie 1926.

o claritate care atinge uneori copilărescul, în ceea ce are el mai spiritual, mai comunicativ, mai cuceritor»¹.

În primăvara anului 1911, Tonitza părăsește pentru totdeauna Parisul care a lăsat în arta și spiritul lui o neștearsă, o puternică pecete.

ЮНЫЕ ГОДЫ Н. Н. ТОНИЦЫ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Потомок молдозского рэзеша (мелкий землевладелец-крестьянин), Никулае Н. Тоница родился в 1886 году в городе Бырладе и проявил с малых лет большую любовь к рисованию.

По окончании гимназии Тоница покидает родительский дом и переезжает в Яссы, где поступает в школу изящных искусств.

Позже, с помощью богатого дяди, он отправляется в Мюнхен, где работает у профессоров Гуго фон Габермана и Альберта фон Келлера. После путешествия по Италии он обосновывается в Париже, где заканчивает свое учение у художника Амана-Жана.

Начиная с 1908 года Н. Тоница публикует первые статьи и хроники в связи с изобразительным искусством. С этой же эпохой связаны и первые его рисунки, появившиеся в журнале «*Arta Română*».

Его начинания на поприще живописи и публицистики предвещали дарование, которое вылилось позже в замечательный талант.

LES ANNÉES DE JEUNESSE DE NICOLAE N. TONITZA

(RÉSUMÉ)

Descendant d'une famille de paysans libres de Moldavie, Nicolae N. Tonitza est né en 1886, à Bîrlad; dès l'enfance il manifeste une disposition marquée pour le dessin.

Son lycée à peine achevé, Tonitza s'enfuit de la maison paternelle et se rend à Jassy, où il s'inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts.

Plus tard, avec l'aide d'un oncle riche, il part à Munich où il devient l'élève de Hugo von Habermann et d'Albert von Keller. De là, après un voyage en Italie, il vient s'établir à Paris où il achève ses études avec le peintre Aman Jean.

C'est de 1908 que datent ses premiers articles et chroniques d'art et c'est à cette même époque que remontent ses premiers dessins, que publie la revue «*Arta Română*».

Ses débuts dans la peinture et le journalisme annoncent déjà le talent remarquable et presque égal dans les deux domaines, qui devait être le sien.

¹ N. N. Tonitza, în *Cronica plastică: Henri Matisse*, în «Universul Literar», XLII, nr. 50, 12 decembrie 1926.

INFLUENȚA TEATRULUI REVOLUȚIONAR ASUPRA MIȘCĂRII NOASTRE TEATRALE ÎN EPOCA DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE¹



TEATRU



Marcel Rădulescu este un actor de teatru și film român, cunoscut pentru rolurile sale în filmele „Căminul” și „Căminul din nou”. El a fost unul dintre actorii principali ai Teatrului Revoluționar din București, care a fost fondat în anul 1917. Rădulescu a jucat în numeroase piese de teatru, inclusiv în „Căminul” și „Căminul din nou”, care au fost două dintre cele mai importante opere ale acestui teatru. El a fost unul dintre actorii principali ai Teatrului Revoluționar din București, care a fost fondat în anul 1917. Rădulescu a jucat în numeroase piese de teatru, inclusiv în „Căminul” și „Căminul din nou”, care au fost două dintre cele mai importante opere ale acestui teatru.

Revoluția este un proces care a avut loc în România în anul 1917. Aceasta a fost o perioadă de schimbări radicale în viața țării, care a dus la schimbarea guvernului și la adoptarea unei noi constituții. Revoluția a avut un impact profund asupra societății române, care a fost schimbată în mod fundamental. Aceasta a dus la schimbarea guvernului și la adoptarea unei noi constituții. Revoluția a avut un impact profund asupra societății române, care a fost schimbată în mod fundamental.

Stănescu este un actor de teatru și film român, cunoscut pentru rolurile sale în filmele „Căminul” și „Căminul din nou”. El a fost unul dintre actorii principali ai Teatrului Revoluționar din București, care a fost fondat în anul 1917. Stănescu a jucat în numeroase piese de teatru, inclusiv în „Căminul” și „Căminul din nou”, care au fost două dintre cele mai importante opere ale acestui teatru.



INFLUENȚA TEATRULUI REVOLUȚIONAR ASUPRA MIȘCĂRII NOASTRE TEATRALE ÎN EPOCA DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE¹

de SIMION ALTERESCU
și LETIȚIA GÎTZĂ



Regia și arta actorului cunosc la începutul secolului XX o perioadă de frământări în care se recunosc înseși frământările societății capitaliste. Arta teatrală, ca întreaga artă a vremii, se dezvoltă condiționată fiind de lupta dintre diversele curente filozofice. În jurul problemei recunoașterii rolului creator al actorului s-a dat, în fond, marea luptă de idei între șefii școlilor regizorale de la începutul secolului nostru.

Max Reinhardt, una din figurile centrale ale acestei epoci teatrale și care va influența multe din scenele lumii, cu toate că recunoaște rolul creator al actorului, este preocupat în special de forma exterioară a spectacolului. El a creat o artă a montărilor fastuoase, impozante, dar nu și o școală actoricească. În montările lui Reinhardt se resimte contradicția dintre interpretarea actorilor cu tendințe realiste și montarea convențională. Ca și contemporanii săi occidentali, Max Reinhardt nu a reușit însă să stabilească o metodă de creație scenică. Procesul de creație a spectacolului și la Max Reinhardt și la Gordon Craig era denaturat de importanța pe care aceștia o acordau — ca și alții — realizării elementului spectaculos prin prisma exclusivismului regizoral.

Respectarea mecanică a legilor perspectivei și acordarea unei valori intrinsece volumului construcțiilor sau mobilierului de scenă fără a ține seama de importanța și semnificația lor în dramă, au dus la naturalism, după cum nesocotirea ritmului și sensului dramei, transformarea scenei într-o cutie cu iluzii, au dus la formalism. Spectacolul, prin excesele formaliste, devine astfel neinteligibil și îndepărtează publicul de teatru. Teatrul redevine un fenomen de masă numai în măsura în care condițiile sociale și artistice îi vor prileji dezvoltarea pe drumul unui realism apropiat de înțelegerea și spiritul maselor.

Stanislavski este primul om de teatru care, pe baza materialismului filozofic marxist, a arătat că izvoarele teoriei și practicii artei teatrale trebuie căutate în viața materială a societății, în viața socială. Concepția despre teatru a lui Stanislavski și Nemirovici-Dancenko, chiar înainte de Revoluția din 1917, contrazice total teoriile teatrului burghez care negau rolul teatrului ca mijloc de cunoaștere. Recunoscând rolul funcțional și artistic al regizorului, recunoscând rolul creator al acto-

¹ Comunicare ținută la Sesiunea Academiei R.P.R. din octombrie 1957, cu prilejul aniversării a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

ului K. S. Stanislavski și Nemirovici-Dancenko au recunoscut artei teatrale un rol activ în transformarea lumii, și actorului un rol creator în oglindirea realității.

Stanislavski, dezvoltând concepțiile despre teatru ale democraților-revoluționari ruși, a creat o școală nouă actoricească, un sistem de educare a actorului care face din acesta un instrument viu pentru reprezentarea concretă a realității.

Cu toate că între revoluția din 1905 și cea din Octombrie 1917, teatrul rus căzuse pradă defetismului cultural și formalismului, în preajma primului război mondial acesta se bucura de o celebritate mondială datorită școlii marilor actori ruși, datorită Teatrului de Artă din Moscova, condus de K. S. Stanislavski.

Ceea ce urmează Revoluției din Octombrie în teatrul rus nu poate fi considerat însă decât ca o revoluție a artei scenice, revoluție care se încadrează complexului revoluției culturale. Sălile imperiale se închid și teatrul izbucnește în strada frământată de revoluție. Dintr-o manifestare claustrată în sălile pentru privilegiați teatrul devine un factor activ și participant la revoluție și manifestările populare, însușind entuziasm maselor revoluționare. Apare formula teatrului de estradă. Teatrul cunoaște din primele zile ale Revoluției forme noi de contact cu publicul, forme revoluționare care tind să dea forță însăși revoluției.

Teatrul de artă din Moscova își continuă activitatea și în spectacolele acestuia, ca și în ale teatrelor conduse de Tairov, Vahtangov, Meyerhold, se vor realiza marile transformări de concepție a teatrului, a creației scenice.

Imediat după revoluție teatrul va cunoaște o nouă formă de activitate organizată. Proletariatul victorios, o dată cu realizarea unei noi orînduiri sociale se preocupă și de făurirea unei arte noi prin punerea în contact a maselor cu valorile reale ale artei. Pentru aceasta, proletariatul menține valorile din trecut și își propune ca prim obiectiv să facă cunoscute maselor operele cele mai importante din clasicii dramaturgiei universale.

Pentru a face din teatru un factor de educație a maselor și totodată o armă pentru sprijinirea revoluției, clasa muncitoare a căutat să salveze trupele teatrale valoroase și să le sprijine în acțiunea de difuzare a culturii teatrale, luptînd totodată împotriva apolitismului și neutralității în artă, împotriva formalismului abstract. Lupta pe care teatrul a trebuit s-o ducă împotriva tendințelor antirealiste constituie însuși factorul principal al revoluției artistice teatrale. Cuvîntul de ordine al acestei revoluții era « toate eforturile pentru politizarea artei, pentru loviturile date formelor învechite ale teatrului ».

Meyerhold este unul dintre cei mai activi susținători ai revoluției teatrale. Spectacolele lui influențează arta cluburilor teatrale de amatori, pe cea a teatrelor academice ca și arta multor teatre din străinătate. Meyerhold a greșit însă negînd orice rol pozitiv teatrelor academice. Și istoria a dovedit că multe din teatrele vechi s-au încadrat în frontul revoluției culturale.

Clasa muncitoare avea tot interesul să caute problemelor sociale rezolvări în artă, în teatru în special, căci clasa muncitoare era o clasă învingătoare, în ascensiune. Noul spectacol de teatru — amator sau profesionist — trebuia să izvoarscă din realitate, să reprezinte adevărul și să-l facă manifest. De aceea, soluționarea practică și teoretică a principalelor probleme ale teatrului devine o necesitate acută după Revoluție. Conducătorii de teatre: Stanislavski, Meyerhold, Vahtangov, Tairov, încearcă diverse formule cît mai apropiate de marile idei revoluționare. Drumul parcurs pînă la găsirea unei noi metode de creație în teatru, care să corespundă spiritului și ideologiei revoluției socialiste, a avut întortochieri, a cunoscut frământări numeroase, dar a dus la găsirea principalei metode de creație, metoda realismului socialist.

Stanislavski stabilise încă înainte de Revoluție patru dintre problemele esențiale ale creației scenice: problema adevărului, a popularității, a firescului și a simplității. Și el a ajuns, după cum am văzut, la un sistem propriu în creația scenică, sistem cu valori creatoare efective.

A. Tairov ajunge și el, după Revoluție, la o nouă metodă: constructivismul, metodă cu elemente pozitive, dar care căutînd să redea realitatea recurge la mijloace schematice, construind-o din amănunte neesențiale, alcătuiind un mozaic al vieții din elemente disparate, cu un accentuat caracter formalist prin importanța pe care constructivismul o dă formelor exterioare ale spectacolului în detrimentul conținutului de idei, al teatrului însuși.

Vahtangov, elev al lui Stanislavski, își bazează creația teatrală pe un principiu descins direct din gîndirea maestrului: «scena trebuie să fie oglinda vieții și actorii trebuie să se străduiască să înlăture ce-i fals, luptînd să exprime adevărul». După Vahtangov teatrul trebuie să fie în același timp un mijloc de educare și pentru public și pentru actor.

Teatrul sovietic, născut în Revoluția din Octombrie, este un teatru al proletariatului și al filozofiei sale, el a contribuit în mod hotărîtor la educarea și formarea omului nou, a insuflat curaj și entuziasm maselor revoluționare și a stimulat activitatea teatrului proletar din lumea întreagă, făcînd din acesta o armă de luptă și educație a clasei muncitoare internaționale.

Dezvoltarea economică și culturală a țărilor europene și asiatice — după primul război mondial — se produce în funcție de un factor nou, existența Uniunii Sovietice. În U.R.S.S. se construiește socialismul, se înfăptuiesc primele cincinale, crește o intelectualitate nouă și se dezvoltă o artă nouă care, prin puterea de convingere a ideilor pe care le propagă cîștigă intelectualitatea din țările capitaliste.

În general oamenii artei sînt împinși de dezastrul economic și cultural, de după primul război mondial, spre un șomaj ce tinde să se permanentizeze și să determine destrămarea forței creatoare a artiștilor. Sub influența acestui fenomen, intelectualitatea și oamenii de bună credință optează pentru lupta revoluționară, pentru consolidarea frontului revoluționar al literaturii și artei. Ideile socialismului și artei socialiste cîștigă adeziunea celor mai reprezentativi scriitori și artiști: Romain Rolland, Th. Dreiser, G. Bernard Shaw, H. Barbusse, Johannes Becher, Bertolt Brecht, Erwin Piscator, Robert Sherwood etc.

Teatrul în special, care cunoscuse în U.R.S.S. o perioadă de frămîntări din care se va naște teatrul revoluționar, va influența activitatea multor artiști care vor dezvolta mișcarea teatrală proletară în țările capitaliste. Astfel teatrul proletar devine după Revoluția din Octombrie un fenomen curent în țările capitaliste și este folosit ca o puternică armă de luptă politică.

În Japonia — ca răspuns la acțiunile de represiune ale mișcării muncitorești de către clasele exploatatoare — se înființează teatre profesionale revoluționare care colaborează cu așa-numitele teatre «auto-active» compuse din amatori muncitori și țărani. Mișcarea teatrală profesională japoneză colaborează activ cu echipele teatrale muncitorești. Aceasta atrage persecuția teatrului proletar și în noiembrie 1931 «Literature of the World Revolution» — Central organ of the International Union of Revolutionary Writers — consemnează apelul de protest publicat de muncitorii japonezi împotriva suprimării Teatrului de stînga din Tokio, împotriva cenzurii și a intervenției poliției împotriva publicului.

Formarea unei «Ligi a scriitorilor de stînga» în China a stimulat organizarea intelectualilor într-o uniune independentă a muncitorilor din domeniul

artei și științei revoluționare. Astfel a luat naștere și « League of Left Dramatic Organisations » care a dat numeroase spectacole la Sanhai cu ajutorul Societății artiștilor dramatici revoluționari. Cu toate piedicile puse de Kuomintang s-a ajuns curînd la organizarea « Uniunii Societăților Dramatice Revoluționare » (Union of Revolutionary Dramatic Organisations) care se opunea prin activitatea sa artistică atît Federației burghezo-feudale a Societăților Dramatice cît și Uniunii Dramatice Anarhiste¹.

Teatrul burghez european trecea de asemenea în anii de după primul război mondial printr-o gravă criză. În schimb « teatrul politic » cucerea tot mai mult teren. Cîteva exemple sînt edificatoare:

Ideea teatrului proletar determină în Spania înființarea unor organizații proletare teatrale cu mulți ani înainte de Republică. Este adevărat că teatrul proletar spaniol reflecta prezența elementelor dușmănoase ale burgheziei strecurate în sînul clasei muncitoare spaniole — anarho-sindicaliști, troțkiști etc. O dată cu proclamarea Republicii se naște însă mișcarea pentru crearea unui teatru muncitoresc revoluționar. La Barcelona un grup de muncitori și studenți înființează « Teatrul proletariatului », care-și manifestă încă din program caracterul revoluționar: « Teatrul proletariatului » socotește că sarcina sa este să remanieze în întregime teatrul spaniol, să creeze o artă dramatică nouă, adevărat stimulent pentru activitatea proletariatului »².

Dacă teatrul spaniol revoluționar folosește pentru agitații în masă vechile tradiții teatrale, punînd în primul plan al repertoriului creațiile dramatice satirice, în Belgia, activitatea teatrului proletar ia forme mai variate, specifice. Mitingurile se țin cu participarea cercurilor teatrale muncitorești care organizează coruri vorbite pe teme actuale, antimilitariste și anticlericale, sau care demască social-democrația de dreapta, sau iau apărarea Uniunii Sovietice. Campaniile politice sînt secundate de montaje literare, cîntece revoluționare, coruri vorbite, scheciuri, scurte spectacole care ilustrează luptele politice și grevele.

Forme superioare de activitate desfășoară teatrele politice din Franța și Germania. În special în Germania doi mari oameni de teatru vor conduce această mișcare: Erwin Piscator, inițiatorul « Teatrului politic » și Bertolt Brecht, inițiatorul « dramaturgiei politice ». Ceea ce îi diferențiază pe cei doi mari artiști este atitudinea practică față de revoluție. Piscator considera că activitatea artistică teatrală revoluționară îl scutește de a mai contribui și pe alte căi la dărîmarea ordinii sociale capitaliste, în timp ce Brecht, legat de tînar de ideologia marxistă, îmbina activitatea artistică revoluționară cu activitatea revoluționară propriu-zisă. Brecht nu s-a mulțumit să facă revoluție numai în artă. Iar în artă a fost și un militant politic. Căutînd să creeze o artă nouă pentru un public muncitoresc, Brecht a sprijinit teatrul muncitoresc (« Agitprop-Bühnen »), a scris așa-numitele « piese didactice » pentru echipele de actori muncitori, făcînd în mod deschis o artă propagandistică. Parafrazîndu-l pe Marx, Bertolt Brecht afirmă că dramaturgul nu trebuie să descrie lumea, ci s-o transforme și pentru aceasta este necesar ca « orice mare subiect actual să încorporeze elementul proletar »³.

Principiul artei lui Brecht, enunțat de el însuși (« Noi deducem estetica noastră, ca și morala noastră, din nevoile luptei noastre »), arată că în mod consecvent marele artist german a avut la bază o concepție revoluționară, dialectică. De altfel, el consideră că mult controversatul « teatru epic » este o categorie socială

¹ « Literature of the World Revolution », 1931, noiembrie, p. 113.

² « Revue internationale du théâtre », 1931 (organ al Uniunii Internaționale a teatrului revoluționar).

³ André Gisselbrecht, *Ainsi va le monde et il ne va pas bien*, în « Europe », 1957, nr. 133—134, p. 75.

și nu o categorie estetică formală, că aceasta nu este decît o contribuție la teatrul proletar al viitorului.

Teatrele muncitorești din țările capitaliste se inspirau din experiența teatrului revoluționar sovietic, care devenise îndrumător al teatrului progresist, proletar sau profesionist, din toate țările, stimulînd activitatea acestora împotriva fenomenelor de descompunere ale teatrului burghez. Astfel a fost creată « Internaționala Teatrului Revoluționar » ca « Asociație a teatrului proletar neprofesional ». Această asociație a avut o mare influență asupra teatrelor muncitorești ca și asupra artiștilor intelectuali din țările capitaliste.

« Independentismul » și « neutralitatea » vechilor teatre burgheze se prăbușește. Situația teatrului în țările capitaliste demonstrează dependența artei de capital și în țările capitaliste forțele artistice se descalifică, actorii și regizorii sînt obligați să opteze pentru alte profesii, sau să șomeze, în timp ce în U.R.S.S. anul 1933 înregistrează 24 000 de slujitori profesioniști ai scenei și peste 5000 de cercuri artistice de amatori.



Mișcarea teatrală din țara noastră înregistrează la rîndul ei răsunetul pe care marele eveniment l-a avut în istoria culturii universale. Se pot urmări și la noi, încă din primii ani de după Revoluție, tendințe de înnoire a formulelor de teatru, de apropierea de estetica teatrului proletar și finalitatea lui social-politică.

În procesul de apropiere a experienței artistice sovietice, de informare a opiniei publice, un rol important îl deține presa. Ajung la noi ecouri — la început timide — privind în general, în totalitatea lui, peisajul artistic rus de după Revoluție. De obicei, obținerea acestor date se realizează prin intermediul publicațiilor progresiste occidentale care înlesnesc de altfel oamenilor noștri de teatru accesul la ideile noii școli regizorale ruse¹. Pe această cale ajung la noi deci însemnări de ordinul: *Arta și Revoluția Sovietică*², *Artele și bolșevismul*³, *Teatrul popular în Rusia Sovietică*⁴, *Scurt istoric al cinematografeiei sovietice*⁵, însemnări care conturează în ansamblu perspectivele de evoluție ale artei socialiste, întind punți, către cunoașterea mai în detaliu, mai specializată a fenomenului teatral în primul rînd. Și într-adevăr informația se lărgeste. Se pun în circulație numele marilor creatori de școală regizorală, se iau în discuție modalități diferite de creație, se delimitează specificul celor cîteva studiouri experimentale. Alături de știri în legătură cu faima marelui Stanislavski și a Teatrului său de Artă⁶, titluri ca: *Formule noi de teatru în Rusia*⁷, *Activitatea teatrului lui Vahtangov*⁸, *Regizorul rus Tairov lansează o nouă formulă estetică în teatru*⁹, *Ce cere Meyerhold unui actor*¹⁰, sînt selec-

¹ Regizorul Paul Gusti ia contact cu ideile lui Stanislavski printr-o ediție franceză a cărții, *Viața mea în artă* și comentariul elogios pe care-l face sistemului e prilejuit de articolul lui Otto Fäldenburgh în ziarul « Deutsche Theater Zeitung » (« Viața » 1943, nr. 765, p. II); Camil Petrescu îl cunoaște pe Meyerhold prin Julius Bab (*Das Theater der Gegenwart*), iar pe Tairov prin Gustav Kiepenhauer (*Das entfesselte Theater*).

² Reproducere după conferința ținută la Bruxelles de criticul de artă Jacques Mesnil care a trăit în Rusia după Revoluție (« Adevărul Literar și artistic », 1922, 11 iunie).

³ « Adevărul Literar », 1922, 2 aprilie.

⁴ Prezentare după cartea Ninei Gurfinkel, *Le théâtre soviétique*, în « Rampa », 1925, 16 noiembrie.

⁵ Extras din; *Le cinéma soviétique* de Léon Moussinac, în « Rampa », 1929, 12 februarie.

⁶ « Teatru », revista lui S. Z. Soare, din 1923 nr. 3 la rubrica *Scrisori din Paris* de André Chambreuil, consemnează marel succes al teatrului MHAT la Paris. Alte articole în legătură cu teatrul lui Stanislavski în « Integral », 1925, nr. 2 aprilie; « Rampa » 1929, 1 februarie, « Reporter », 1937, 12 septembrie.

⁷ « Integral », 1925, nr. 2, aprilie.

⁸ « Rampa », 1929, 15 aprilie.

⁹ « Rampa », 1930, 3 aprilie.

¹⁰ « Rampa », 1930, 5 aprilie.

ționate dintr-o diversitate de asemenea articole de popularizare. Sub titlul: *Mari serbări artistice și teatrale la Moscova*, «Reporter» din 18 august 1934, anunță programul marilor festivități teatrale inițiate de Tairov și Meyerhold, destinate să înfățișeze lumii realizările artistice de după Revoluție, să lanseze invitația către publicul român de a participa la acest important eveniment artistic. «Sperăm că și în România se vor organiza grupuri de delegați dintre artiști, scriitori și muncitori care să meargă la aceste serbări. Acum ar fi primul pas spre cunoașterea și recunoașterea realizărilor din U.R.S.S.»¹.

Soare Z. Soare salută încercările de reluare a relațiilor diplomatice între U.R.S.S. și România: «În sfârșit ne vom putea duce să-i vedem acasă pe cei care au acum cele mai bune teatre din lume. L-am admirat în turneele întreprinse în Franța și Germania pe întemeietorul teatrului modern rusesc K. S. Stanislaski... Îi invidiez pe camarazii mei care la 22 septembrie pleacă la Moscova. Vor putea admira pe Kacealov, pe Tarov, pe Kersemen, pe Knipper-Cehova, pe divina Ghermanova și pe toți acei soldați tineri care de zece ani, de când nu i-am mai văzut, vor fi ajuns generali în trupa celui mai artistic teatru care înnobilează arta noastră de mai bine de 40 de ani».

Sînt semnalate de asemenea și marile succese ale tinerei cinematografii sovietice. Comentariile despre importanța mondială a filmelor lui Eisenstein² și Pudovkin³, despre valoarea artistică și socială a cinematografului sovietic în general⁴, aruncă noi lumini asupra acestui sector artistic puțin cunoscut de noi, completează și rotunjește viziunea asupra condițiilor de apariție și creație a marilor regizori revoluționari. «Pudovkin, Eisenstein, Meyerhold, reprezintă o trinitate unică într-un peisaj exemplar. Regizorii sovietici au fost ajutați la căutarea unei formule de teatru valabilă și justă pentru vremea noastră de către întreaga atmosferă a țării lor transformată într-un mare laborator de experiență⁵». Aceeași situație obiectivă, aceeași atmosferă efervescentă crește, și marii scriitori ai epocii, și influența lor covârșitoare pe frontul revoluției culturale e consemnată obiectiv de publicațiile de specialitate, care însă nu-și depășesc condiția de simple organe de informație, de colportare a unor date de specific teatral. Noutăți cu privire la dramaturgia lui M. Gorki sau a lui Maiakovski⁶, studii asupra operei lor sau asupra literaturii proletare în general⁷ își găsesc tot mai des adăpost în coloanele acestor publicații, dar mai ales în cele ale presei progresiste. Aici, în aceste publicații abia ajung să se deslușească ideile de factură revoluționară din materialul brut de informație artistică, să se distingă între funcția informativă a unei note și semnificația ei socială, să se precizeze noi poziții de orientare estetică în interpretarea fenomenului artistic. În aceste publicații, instantanee luate asupra realității teatrale sovietice capătă valori de directive istorice, conduc la comparații cu situația

¹ Vezi articolul din «Rampa», 1934, august 17, semnat de S.Z.S., privitor la arta teatrală sovietică (comentarii elogioase la adresa lui Stanislavski și a MHAT-ului, cu ocazia plecării delegației la Moscova).

² Despre filmul, *Ivan cel Groaznic* («Deșteptarea», 1927, 27 decembrie); *Arta lui Eisenstein*, în «Rampa», 1929, 17 februarie.

³ *Sfârșitul Sf. Petersburg la Roxi Theatre — New York*, în «Rampa», 1929, 20 ianuarie.

⁴ Despre cinematografia sovietică în «Cuvîntul Liber», 1934 ianuarie; *40 de ani de la nașterea cinematografiei și 15 ani de cinematografie sovietică*, în «Era Nouă», 1935.

⁵ *Piscator și teatrul politic*, în «Vremea», 1931 octombrie.

⁶ Informații asupra pieselor *Ploșnița* de Maiakovski în «Rampa», 1929, 13 ianuarie și *Egor Bulciiov*, în «Vremea», 1931 octombrie.

⁷ Studiu asupra lui Maxim Gorki, în «Cuvîntul Liber», 1934, 23 iunie și asupra lui Maiakovski, în «Era Nouă», 1936 și «Cuvîntul Liber», 1936, 11 aprilie; *Ilia Ebrenburg și sensul literaturii noi*, în «Era Nouă», 1936; *Fragment din «Trenul blindat» de Ivanov*, în «Front», 1932.

internă, impun formulări de programe înnoitoare. Teza teatrului proletar devine obiectul unor vii și repetate dezbateri și constituie pe plan teoretic, prima luare de atitudine potrivit ideologiei revoluționare, cea mai fățișă subscriere la idealurile politice ale teatrului sovietic¹.

Accepțiunea de largă circulație cu care a intrat în actualitate noțiunea de teatru proletar — teatru de mase, teatru muncitoresc — ar putea știrbi din caracterul de noutate, din ascuțișul necesității cu care această problemă a apărut la noi în urmă cu mai bine de 30 de ani. Ar putea fi considerate astăzi locuri comune, idei ca: rolul activ al proletariatului în crearea artei, a legăturii dintre creatori și mase², a interdependenței dintre realitatea obiectivă și artă³. De aceea e necesar ca aceste idei, detașate de procentul de uzură căpătat printr-o mare frecvență în vocabularul actual, să fie restituite în valoarea lor inițială, iar articole ca: *Teatrul Proletar* («Cultura Proletară», 1926), *Rolul activ al proletariatului la crearea adevăratei arte* («Pagini libere», 1926), *Teatrul pentru popor* («Umanitatea», 1934), *Înființarea unui teatru muncitoresc* («Șantier», 1935), *Teatrul Proletar* («Șantier», 1936), să fie comentate în lumina importanței pe care au avut-o la apariție, în acei ani de opresiune politică și ostracizare a ideologiei marxiste, cum au fost anii imediat următori intrării Partidului Comunist în ilegalitate (1925—1926) sau cei din perioada de accentuare a campaniei de fascizare a țării (1932—1938).

Problema creării unui teatru proletar la noi se naște ca urmare a crizei prin care trece teatrul burghez român, ca o consecință a inaderenței sale față de idealurile maselor muncitorești. Schimbarea structurii sociale a noului public, schimbarea ideologiei spectatorului, a noilor sale nevoi spirituale au condus deci în ultimă instanță la ideea înființării unui teatru pentru muncitori. «Un teatru muncitoresc de stat, al cărui scop nu sînt beneficiile imediate, ar fi idealul. Singură Rusia Sovietică a înțeles care este menirea socială a teatrului și i-a facilitat dezvoltarea. E singura țară unde nu se poate vorbi de o criză a teatrului»⁴. Considerațiile pe care articolele de directivă le fac cu privire la noua formulă de teatru (teatrul proletar) încep, cum e și firesc, prin abordarea problemelor de repertoriu. Literatura socială burgheză nu înseamnă același lucru cu literatura proletară. Oglindirea noilor raporturi de clasă în operele dramatice este primul și principalul deziderat din programul teatrului revoluționar⁵. Semnalarea misiunii scriitorului de a răspunde prin creația sa principalelor probleme de ordin social și politic, de a renunța la

¹ Știri numeroase în legătură cu activitatea Teatrului Politic al lui Piscator aduc în discuție experiența teatrului proletar german, confirmă valabilitatea formulei, apropie ideologiei noastre exemplul noii practici teatrale (*Teatrul lui Piscator* în «Deșteptarea», 1928, 8 ianuarie; *Piscator despre teatrul comunist*, în «Rampa», 1929, 8 aprilie; *Piscator și teatrul politic*, în «Vremea», 1931, octombrie).

² «O adevărată reînviere a artei este condiționată de chemarea la viață a unei noi clase sociale — a proletariatului — a cărui menire istorică este nu numai să rezolve probleme de ordin economic, politic și juridic, ci, prin conștiința și rolul ei revoluționar, să deosebească orice manifestare a spiritului de sub tutela unei minorități privilegiate sau de sub înfrîurarea unui individualism bolnav... Izvorul de inspirație e în mijlocul maselor... astfel se impregnează operelor de artă un caracter cu adevărat social și umanitar. Chemat să înfăptuiască sinteza simțămintelor și năzuințelor omenești, proletariatul este prin el însuși cel mai mare artist; avînd să creeze cea mai mare și mai adevărată operă de artă, de la care va purcede *arta nouă a viitorului*» («Pagini libere», ianuarie 1926).

³ «Superior instrument de cunoaștere și de sondare a sufletului colectiv, expresie fidelă a structurii sociale, aspirațiile și tendințele artei se reînnoiesc neconținut, urmînd linia de evoluție a vieții» (*Caracterul social, actual și sincer al artei*, în «Cuvîntul Liber», 1933, 23 decembrie).

⁴ *Teatrul proletar*, în «Șantier», 1936, 1 ianuarie.

⁵ «Scriitorii nu se pot dezinteresa de aspectul dramei sociale, universale, colective... Ei trebuie să aibă conștiința umanității îndurerate, să se subordoneze ei, să fie purtătorul ei de cuvînt. Tema lor trebuie să fie actualitatea cu problemele ei fundamentale, cu perspectiva viitorului. Lupta pentru dreptate și pacc socială pasionează sensibilitatea omului modern» (*Caracterul social, actual și sincer al artei*, — *loc. cit.*).

principiul inoperant al artei pentru artă, poate fi cu ușurință racordată principiilor de orientare ideologică materialistă a fenomenului artistic în general, noii orientări estetice popularizată de una din cele mai importante publicații progresiste a epocii: «Bluze albastre»¹.

Pînă la realizarea unei dramaturgii care să răspundă exigențelor noii estetici teatrale, recomandările asupra pieselor ce ar urma să fie prezentate se fac din repertoriul revoluționar străin², din dramaturgia lui Maxim Gorki, Leonid Leonov, Alexei Tolstoi, V. Kirchov, Bertolt Brecht, Gerhardt Hauptmann, Leopold Kämpf etc³.

Problema teatrului proletar pare să fie soluționată în măsura în care cointeresarea spectatorilor muncitori se realizează printr-un repertoriu de factură revoluționară, în măsura în care acest repertoriu le întreține idealul de emancipare din mizeria condițiilor de viață. Teoretic numai, sînt elucidate premisele de evoluție ale teatrului proletar pentru că, în practică efectivă, această formulă de teatru este incompatibilă cu politica teatrală a statului burghez.



Realizarea teatrului pentru muncitori cade în însăși sarcina clasei muncitoare, a organizațiilor ei de partid și sindicale și, sub acest aspect, se poate surprinde mai ușor în practica imediată eficiența ideilor Revoluției asupra mișcării noastre teatrale muncitorești.

Acțiunea de orientare a maselor în spiritul internaționalismului proletar, de educare a simțului artistic și de cultivare a gustului pentru teatru, reprezintă o veche tradiție a mișcării muncitorești din țara noastră.

Înainte încă de 1917 se impune atenției activitatea cultural-artistică desfășurată de Partidul Social Democrat⁴, universitățile populare⁵, șezătorile literare și artistice organizate de către muncitori⁶; creează și întrețin în rîndurile largi ale proletariatului ideile generoase ale socialismului, idei cărora marele eveniment din Octombrie le va da o înnoitoare forță revoluționară. În primii ani după Revoluție (1919—1923), manifestările de teatru din țara noastră se axează tot în jurul activității de propagandă culturală a organizațiilor socialiste. Alături de munci-

¹ *Mic program fără titlu*, în «Bluze albastre», nr. 1, ianuarie 1932; *Linia generală*, loc. cit.; *Adevărata literatură proletară*, în «Bluze albastre», nr. 3, 1932, 10 iulie.

² «Drame muncitorești? Ei bine, dacă nu le avem, le putem aduce de dincolo de frontieră, unde proletarii intelectuali au ajuns să se afirme cu succes neabătut pe tărîmul teatrului. Le vom prezenta pe acestea, promovînd astfel în rîndurile intelectualilor noștri proletari acea dorită reacție, care apoi să faciliteze propria lor creație» (*Teatrul proletar*, loc. cit.)

³ «Cuvîntul Liber», 1923, 23 decembrie, *Caracterul social, actual și sincer al artei*, loc. cit. și *Teatrul proletar*, în «Cultura Proletară», 1926, nr. I.

⁴ Între anii 1908—1913, muncitorimea romînă din orașele ardelene Codlea, Brașov și Sibiu și din Budapesta organizează serate literare și serbări populare «la programul cărora un loc de frunte îl ocupă reprezentațiile teatrale». Sub îndrumarea secției romîne din organizațiile social-democrate locale, echipele teatrale muncitorești, cu un repertoriu compus din tablouri vivante, dialoguri, scenete, drame și comedii, reușesc să realizeze succese remarcabile; piese ca: *Țesătorii* de G. Hauptmann, *Spre mintuire* de E. Garauri, *Lăutarul din Cremona* de François Coppée, *Fetele din fabrică* (scenetă), trezesc puternice rezonanțe în sufletul spectatorilor proletari (vezi I. Pervain, *Contribuție la cunoașterea activității teatrale muncitorești din Transilvania*, în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1—2, 1955).

⁵ La București, în cadrul universităților populare, sînt semnalate conferințele ținute de N. D. Cocea în 1912 (ciclul: *Artă în slujba progresului*) lecțiile de inițiere în problemele de cultură și artă predate de vechii activiști în mișcarea socialistă, Al. Constantinescu, Ion Teodorescu și alții.

⁶ În repertoriul manifestărilor teatrale ale cercului «Tineretul socialist» piesa *Țăranii* de Jacob Tăranu (scenetă vorbită și cîntată ce punea cu naivitate ideea alianței între țărani și muncitori), *Ucenicii* de Theodor Iordăchescu (jucată și după Revoluție), monologul *Pușcăriașul* (tipărit de cercul «România Muncitoare»), versuri din Neculuță, Vlahuță, Lecca, Fr. Coppée.

torii actori amatori, alături de realele talente recrutate din rîndurile tinerilor membri ai Clubului socialist și formate la Școala de Artă Dramatică «Th. Stoenescu», (S. Eliad, Barcaroiu, Al. Finți, Maria Sandu), artiști și regizori profesioniști ca: Ion Manolescu, H. Polizu, G. Baldovin, G. Damian, Ion Sahighian, I. A. Maican, V. Bumbăști, Traian Cornescu (scenograf) își dau concursul la reuniunile săptămânale care au loc la clubul sediului socialist din str. Sf. Ionică, mai tîrziu în str. Cimpineanu unde se mutase sediul organizației Sindicatelor muncitorești. Conferințele de inițiere culturală și de informație politică ce precedează programul artistic sînt susținute de I. C. Frimu, B. Lăzăreanu, C. Graur, E. Socor, Ion Paș și alții.

În același timp, pe calea Griviței, în sala «Locomotiva» (sediul Sindicatului C.F.R.-iștilor) au loc manifestații similare la care participă în grup constituit tineri actori, elevi ai Școlii de Artă Dramatică «Theodor Stoenescu»: Sandu Eliad, Sergiu Dumitrescu, Maria Sandu, Victoria Mierlescu și mai tîrziu Gheorghe Damian¹. În repertoriu figurează: *Trăiască Comuna*, *Greva fierarilor*, versuri din Neculuță, Vlahuță, Coșbuc, fragmente din piesele *Ruy Blas* (V. Hugo), *Un dușman al poporului* (Ibsen), *Anatema* (Andreev), *Crainquebille* (A. France), *În fața porților de aur* (Dunsany) etc. Indiferent în ce sală se țineau astfel de șezători, condițiile de prezentare scenică erau aceleași. Pe o estradă improvizată de cîțiva metri pătrați, fără decoruri și costume, într-un spirit demonstrativ, simplificator, cu elemente spectacologice rudimentare, se dădea glas accentelor protestatare ale textului, se valorifica forța lor agitatorică.

După sciziunea produsă în mișcarea sindicală din țara noastră în 1923, inițierea activității de difuzare a ideilor revoluționare prin ajutorul manifestațiilor artistice și teatrale, revine Partidului Comunist, organizațiilor sale de masă, Sindicatelor Unitare².

«Socialismul»³ din 29 noiembrie 1923 sub titlul: *O șezătoare și învățăminte ei*, enunță punctul de vedere al noii politici culturale: «În perioada de luptă și atîta vreme cît proletariatul se va găsi într-însa, el își va crea o școală literară căreia îi va împrumuta suflul său revoluționar». O lună mai tîrziu încep să apară anunțurile cu privire la Cercul Cultural «Dimitrie Marinescu»⁴, ce funcționează pe lîngă Consiliul General al Sindicatelor Unitare. Membrii cercului, în majoritate tîmplari, își inaugurează activitatea cu sceneta *Munca* — tablou alegoric în slujba ideii de restabilire a unității sindicale. În primăvara anului 1924, cercul «Dimitrie Marinescu» își mărește numărul membrilor cu muncitori-actori din alte sindicate și-și schimbă numele în «Prietenii Artei», scontîndu-se în felul acesta, în șansa nerealizabilă de altfel — de a obține titlul de persoană juridică, de a se pune la adăpost de intervențiile permanente ale Siguranței. Activitatea acestui cerc are însă atîta răsunset mobilizator în rîndul maselor, e animată de un asemenea suflu revoluționar, încît transformă festivalurile sau șezătorile în adevărate demonstrații politice⁵.

După un an, simpla întrunire a membrilor cercului e cu desăvîrșire interzisă.

¹ În sala Tomis, la începutul anului 1919, cu publicitate prin afișe și programe, același grup de elevi actori pun în scenă piesa într-un act *Dimineața albă* de S. Semo, scrisă sub influența masacrului din 13 decembrie 1918 și intitulată inițial *Dimineața roșie*. Cu același succes, spectacolul este jucat și în deplasare la Cimpina, în sala Sindicatului muncitorilor petroliști.

² Pentru toată activitatea artistică a Sindicatelor Unitare, vezi «Clubul» (organ al Consiliului Central al Sindicatelor din România), nr. 3—4, aprilie 1957.

³ Începînd de la 8 octombrie 1922, «Socialismul» devine organ al Partidului Comunist Român.

⁴ «Socialismul», 1923, 27 decembrie.

⁵ Vezi «Clubul», *loc. cit.*

O manifestație de neuitat a cercului «Dimitrie Marinescu» e festivalul dat în vara anului 1924 în fosta sală Dacia, în fața a peste 1 000 de muncitori. În decorurile executate și montate de ucenicii fabricii «V. Grădinaru», s-a jucat actul IV din *Azîlul de noapte* (Maxim Gorki), programul fiind completat cu recitări de versuri din repertoriul de circulație al șezătorilor muncitorești: *Împărat și proletar* de M. Eminescu, *Doina* de G. Coșbuc, *Către pace* de P. Cerna, *Cor de robi* de T. Neculuță. *Balada Mării* din poemul dramatic *Trandafirii roșii* de Z. Bîrsan a fost interpretată cu deosebită căldură și înțelegere de către cel mai talentat membru al cercului, tîmplarul Șt. Dumitrescu¹.

La sediul din str. Șelari, săptămînal sînt organizate expuneri poetice urmate de programe literare (lecturi din Gorki, recitări din Coșbuc, Eminescu, B. Nemețeanu, Barcaroiu, Traian Demetrescu, Păun Pincio, Neculuță, susținute de C. Z. Alecsandrescu, I. Velcescu, I. Popescu-Puțuri, Elena Popescu, I. Lebli etc.

Spectacolele de suprafață nu mai au loc deocamdată. Din 1926 se ia în discuție însă problema reorganizării activității culturale, a lărgirii perspectivelor de realizare în acest domeniu și se înființează sub conducerea regizorului Lebli un ansamblu artistic cu sediul în str. Mihai-Vodă — acum noua adresă a Consiliului General al Sindicatelor Unitare².

Pînă în 1929, pe o scenă rudimentară, într-o sală în care încap maximum 150 de oameni, membrii ansamblului organizează șezători³, pun în scenă și repetă de mai multe ori în fața unui public entuziast piesele: *Țesătorii* de G. Hauptmann (un act), *Răi păstori* de O. Mirbeau și actul I din *Azîlul de noapte* de M. Gorki⁴. Influența acestor piese asupra muncitorilor este covârșitoare. Efectul agitatoric al reprezentațiilor trebuie să fi fost suficient de alarmant pentru Siguranță dacă șezătorile din 12 și 13 decembrie 1926 de la București și Galați au fost dizolvate prin intervenția jandarmilor (*Teroarea continuă cu sălbăticie în întreaga țară* în «Viața Muncitoare» 1926, 18 decembrie). Succesul înregistrat cu primul act din *Azîlul de noapte* duce la pregătirea în întregime a piesei. După 6 luni de repetiții care se prelungeau pînă după miezul nopții, urmăriți de Siguranță (repetițiile aveau loc după terminarea celor 12—14 ore de muncă în fabrică, la marginea orașului pe șoseaua Vitan), muncitorii dau primul lor mare spectacol de răsunet cu piesa *Azîlul de noapte*, în sala Barașeum, la 18 martie 1929. Despre succesul neobișnuit

¹ «Clubul», loc. cit.

² «Viața Muncitoare» din 27 martie 1927 consemnează rezultatele activității desfășurate de cercul artistic de sub conducerea lui Lebli și Koch. Sînt menționate obișnuitele declamații și tablouri vivante, reprezentarea pieselor *Azîlul de Noapte* de M. Gorki, *Țesătorii* de Hauptmann, *Ariciul și sobolul* de Victor Eftimiu.

³ În «Viața Muncitoare», organ al Uniunii Sindicatelor Unitare din România, sînt amintite între anii 1926 și 1927 șezătorile organizate de diversele syndicate de amatori.

— «După o conferință ținută de M. Cruceanu vor urma declamații, muzică și cor. Organizare — Sindicatul lucrătorilor frizeri» (1926, 17 ianuarie).

— «Același program. Organizare — Sindicatul Funcționarilor» (1926, 8 martie).

— «Conferință: Lebli, recitări: Neculuță, Coșbuc, Beldiceanu, Horia Furtună — Organizare: Sindicatul lucrătorilor cizmari și pielari» (1926, 8 martie).

— «Același program, aceeași organizare» (1926, 6 iunie).

— «Conferință: H. Sternberg, declamații, recitări. Organizare: Sindicatul lucrătorilor frizeri și coafori» (1926, 15 August).

— «Conferință: N. D. Cocca — Despre foloasele culturii; declamații, muzică, recitări. Organizare — Sindicatul lucrătorilor frizeri și coafori» (1926, 20 noiembrie).

— «Un act din *Răi păstori* de Mirbeau; declamații, muzică, recitări. La sediul Sindicatelor Unitare din str. Mihai-Vodă 25)» (1927, 27 martie).

— «Aceleși program, aceeași organizare (1926, 6 iunie).

⁴ În distribuție: Z. Alecsandrescu (Satin), I. Velcescu (Luca), U. Popescu (Vasilisa), Șt. Dumitrescu (Actorul), I. Horvath (Nastea).

al reprezentației¹ relatează Adrian Maniu în «Rampa» din 20 martie, 1929: «Iată o inovație fericită care nu aparține nici marilor regizori și nici celor de pe la teatrele noastre. Un grup de muncitori de la «Sindicatul Unitar» a izbutit să reprezinte într-un teatru de cartier (sala Barașeum) capodopera lui Gorki «Azilul de noapte». Deși lipsită de reclamă, premiera a izbutit să aibă o sală neîncăpătoare. Acest spectacol pentru muncitori, dat de muncitori, constituie un frumos succes. E una din cele mai rodnice străduințe pentru cultură, și seriozitatea alegerii piesei dovedește că nu se urmărește o simplă abstracție și că muncitorimea înțelege să lucreze și cu gîndul, acceptînd entuziasm bucuria muncii intelectuale».

Cu toate insistențele făcute de conducerea ansamblului, spectacolul nu s-a mai repetat.

Față de atmosfera creată, intransigența Siguranței crește. Momentul este dificil în general pentru întreaga mișcare muncitorească. În urma Congresului Sindicatelor Unitare de la Timișoara — aprilie 1929 — presa sindicală este interzisă și Sindicatul Unitar sînt puse în afara legii. În acțiuni disparate cercul de artiști muncitori își continuă activitatea. Regizorul Lebli scrie sub pseudonim (Al. Lucian) o scenetă grotescă², satiră la adresa social-democrației de dreapta, intitulată *Răsărit de soare*, și împreună cu piesa *Ariciul și sobolul* de Victor Eftimiu, sceneta e reprezentată în cadrul unei șezători inițiate de Cercul «Năzuința» (la adăpostul acestei asociații cultural-sportive) în mai 1929, în sala Tomis. Activitatea nu se poate continua decît camuflată deci. La sediul din str. Agricultori a Sindicatului «Ciocanul», propaganda revoluționară a cercului artistic capătă noi forme de expresie. Spectacole, șezători cu programe bogate, nu se mai pot organiza: provocările, arestările de intimidare se întetesc. Formula corurilor vorbite, amplificate cu muzică, pe texte mobilizatoare, ritmate, de o mare forță sugestivă, răspunde foarte nimerit momentului. Printre altele, după cîntul rus «Volga-Volga», se prelucreează și se pune în scenă tabloul «Fiii Dunării». Cu imaginea fluviului pe fundal, pescarii strînși în jurul unui foc imaginar, recită în colectiv versurile:

*« În pădurea neagră, deasă,
Robi-și cîntă cîntul lor,
Făurit din suferința
Unui trai umilitor.
Glasul lor se-nalță-n noapte
Și se pierde-n depărtări,
Ducînd dorul de dreptate
Peste mări și peste țări.
.....
Dunăre, mamă bătrînă,
Cum mai poți tu să înduri*

¹ Piesa a fost pusă în scenă de regizorul Lebli, în scenografia foarte stilizată a lui Koch. S-a urmărit realizarea de atmosferă prin variații de tonuri de gri, prin contraste de culori neutre (singurele pete de culoare erau rufe atîrnate pe frînghia care traversa scena); jocul expresiv, simplitatea și marea căldură a actorilor muncitori, integrați perfect în rol, au adus la ovațiile din final, la manifestarea de simpatie făcută confrăților de o sală arhiplină de muncitori. Distribuția cu care s-a jucat primul act (1926) se menține și e completată cu Ion Popescu-Puțuri (baronul) și cu frații Lazarovici (Kleșci și Alioșa).

² Prin mijloace artistice îngroșate, uzînd de simboluri piesa se desfășoară într-un decor ce sugerează o fabrică mare a cărei poartă este deschisă în întîmpinarea muncitorilor și închisă în urma lor de către «moarte». Social-democrația de dreapta e înfățișată sub aspectul unei prostituate, burghezul sub o ridiculă mască, muncitorul iluminat de elanuri revoluționare.

*Sub călăușul unor furi?
Umflă-ți apele, bătrîno,
Fă ca Volga sora ta
Cîntă-n suflute revolta
Și-ai tăi fii te vor urma»¹.*

Este ușor de realizat ecoul unor astfel de cîntece în atmosfera suprasaturată de năzuințe revoluționare a sălii care adăpostea aceste reuniuni. În toamna anului 1931, colectivul artistic reușește să se integreze Sindicatului Frizerilor și să programeze în sala Roxy al doilea spectacol cu *Azîlul de noapte*. Autoritățile interzic însă interpreților I. Velcescu, El. Doreanu, B. Lebli, să joace, ținînd în acest fel la compromiterea spectacolului sau și mai bine, la decomandarea lui.

Reprezentăția are totuși loc datorită intervenției actorilor de la Teatrul Național², N. Brancomir, Silvia Colberti și C. Duțulescu, solicitați să susțină rolurile celor trei interpreți scoși de pe afiș — și se bucură și de data aceasta de același mare succes³.

În anii care urmează, în condițiile de accentuată fascizare a țării, ultimele sindicate sînt desființate și activitatea artistică a cercurilor de muncitori se desfășoară de acum înainte în strictă ilegalitate.

Participarea la campania de pregătire a grevei de la Grivița din 1933⁴ și mai apoi de strîngere de fonduri pentru «Ajutorul roșu», marchează cîteva momente de reușită artistică a colectivului. Corurile vorbite, recităriile în grup, sînt în continuare practicate și ating un foarte ridicat nivel de execuție; numărul coriștilor tineri devine tot mai mare și forța de comunicare a mesajului revoluționar capătă valori sporite prin participarea colectivă la interpretarea textului. La sediul din str. Uranus (în anii 1934—1935) au cu regularitate loc, în fiecare sîmbătă și duminică seara, șezători pentru strîngerea de fonduri și în afară de lecturi din scriitori progresiști și de coruri revoluționare, programul artistic este susținut îndeosebi de aceste recitări colective.

Din iarna anului 1936 și această activitate se reduce. Sediul ilegal din str. Uranus e închis definitiv și orice inițiativă de regrupare e reperată și înăbușită, în vreme ce, nestingherită, «Casa Poporului» își continuă activitatea⁵.



¹ Vezi «Clubul», *loc. cit.*

² În aceeași stagiune în repertoriul Teatrului Național figurează piesa *Azîlul de noapte* și la cererea muncitorilor, regizorul Paul Gusti cu avizul directorului Teatrului Național, Al. Mavrodî, oferă colectivului amator dublurile distribuției (primii interpreți — printre care și N. Bălțățeanu — erau plecați în turneu) pentru cele trei roluri: Brancomir — Pepel, S. Colberti — Vasilisa, C. Duțulescu — Luca.

³ Biletele s-au vîndut cu prețuri ridicate, pentru strîngerea de fonduri necesare mișcării muncitorești, prin intermediul Sindicatului Frizerilor. Un singur lot de 50 de bilete fiind rezervat muncitorilor care au împînzit însă sala făcînd o vic demonstrație de simpatie actorilor, în ciuda numărului mare de polițiști care supravegheau spectacolul.

⁴ La revelionul 1932/1933 organizat de muncitorii C.F.R.-iști într-o circiumă pe str. V. Gherghel s-a prezentat corul C.F.R. adaptat după un cor sovietic, închinat biruinței ideilor revoluționare, pe tema: locomotiva ajunge la punctul final cu toate piedicile ce i se pun în cale. Bazat pe efecte onomatopice (porniri și opriri de locomotivă), ritmat de sonoritățile refrenului: «C.F.R., C.F.R., C.F.R., omoară C.F.R., doboară C.F.R., C.F.R. etc.» — corul angajează întregă asistență în interpretare. Surprîși de poliție și arestați, muncitorii continuă bari-cadați și apoi în camioane, în drum spre Văcărești, corul revoluționar.

⁵ Sînt semnalate în presă șezătorile organizate de revista «Omul liber» în sala Liedertafel (1925), șezătorile din anii 1927—1928 de la Clubul Socialist din str. Brezoianu, șezătorile organizate de tineretul socialist în str. Veselici și sf. Ionică între anii 1929—1930. De asemenea manifestările de la Casa Poporului ale Grupărilor Teatrale Muncitorești (G.T.M.), de sub conducerea regizorului J. Ligeti.

Nefiind considerată încheiată documentarea cu privire la activitatea formațiilor teatrale muncitorești, completările sau retușările care pot fi aduse problemei, vor servi evident la stabilirea cât mai exactă a unor date, pentru care materialul documentar scriptic există foarte puțin sau deloc. Informația, în majoritate orală, nu e ferită de pericolul inadvertențelor, de arbitrariul interpretărilor. Rămîne deci deschisă și necesară posibilitatea revenirii asupra acestei probleme. Pe de altă parte, din punct de vedere compozițional, prezentarea istorică a datelor, cronologizarea în expunere, relatarea faptică obiectivată prin exemple de amănunt, raportarea continuă la conjunctura social-politică a momentului, atacă poate unitatea de stil, spiritul structurii generale a studiului, destinat de fapt sublinierii unor direcții generale de orientare percepute în evoluția teatrului nostru în epoca dată, configurării de ansamblu a modalităților diferite prin care ideile Revoluției în general au fost percepute de mișcarea noastră teatrală. S-a preferat însă prezentarea faptului concret în dauna categoriilor generale, deoarece ni s-a părut că în cazul în speță, elocvența faptică e mai convingătoare decît derivațiile de sinteză.



Subsumate practic teatrului muncitoresc de amatori, ideile teatrului revoluționar sovietic nu-și limitează eficiența — cum e și firesc — la acest nivel de receptivitate. Mesageri ai noii orientări teatrale, ideile acestea pătrund în rîndul artiștilor noștri intelectuali și fie prin interesul provocat pe plan artistic-regizoral, fie prin finalitatea lor pe plan politic, contribuie la crearea aceluși spirit avangardist în teatrul românesc cult. Deschiși influențelor, oamenii noștri de teatru primesc în circuitul curenților de idei novatoare ce animă teatrul european din primele decenii ale secolului, și ideile noii școli regizorale ruse, și programul politic al acesteia. Despre arta marelui K. S. Stanislavski s-a vorbit mai puțin la noi în epoca aceea imediat post-revoluționară, iar sistemul său de creație s-a făcut cunoscut și mai puțin. Numele cu care experiențele artistice și tehnice ale teatrului sovietic se impun atenției, sînt în principal cele ale regizorilor Meyerhold și Tairov și formulele lor revoluționare intră mai ascutit în discuție¹.

Ecouri din școala acestor regizori colorează fără îndoială componența ideologică a programelor căutătorilor de drumuri înnoitoare în arta scenică românească de după primul război mondial. S-a ajuns fără îndoială la sinteze ale gândirii teatrale revoluționare, care au condus la apariția și la noi a primelor grupări de avangardă. Adeziunea la noul stil al epocii, în materie de regie², impune amendarea conformismului în arta scenică, promovarea acțiunii creatoare a regizorului, ca funcție esențială în teatru, subscrierea la principiul fanteziei inspirate, active, a actorului și a tehnicii sale exterioare, aderarea la stilul specific al scenografiei ca artă de sugerare. Aceste idei existente în programul reformator al teatrului sovietic, s-au găsit fără îndoială, chiar dacă nu în totalitatea lor, chiar dacă nu sub aceeași specie de delimitare, și în atenția primelor și efemerelor grupări artistice de avan-

¹ Vezi C. Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Buc., 1937. Vezi polemica N. H. Maxy-Sandu Eliad în «Integral» și «Rampa» în anii 1924—1925. Vezi dezbaterile și studiile de regie teatrală din «Rampa», 1925—1930.

² Puternica personalitate regizorală a lui Paul Gusti, stilul de joc al inegalabililor C. Nottara, A. Demetriad, I. Morțun, V. Toncanu ș.a. fac strălucirea Teatrului Național din acea epocă; sint recunoscute însă, în Teatrul Național, tendințele conservatoriste regizorale și actoricești, rezervele față de ideile novatoare în arta scenică.

gardă din țara noastră — cum au fost: *Insula*¹ (1922), *Atelier*² (1923), *Dramă și comedie*³ (1925), *Studio*⁴ (1926).

Dintre animatorii acestor grupări artistice de avangardă, cel care impune un stil propriu spectacolelor sale, care exprimă cu fiecare demonstrație artistică același crez social restituit în variate modalități estetice, de la drama plină de sensurile tragice ale existenței, pînă la scenetele de revistă, scînteietoare de fantazie, cu puternice implicații în actualitate⁵ este regizorul J. Sternberg. În activitatea acestuia se recunosc ușor ideile teatrului revoluționar al lui Meyerhold și Tairov.



Problema misiunii sociale a teatrului, a orientării sale realist-critice, stă pe linia vechilor noastre tradiții teatrale. În dramaturgie și arta scenică, intelectualitatea românească progresistă luptă pentru menținerea acestor tradiții, pentru adaptarea și angajarea lor în spiritul idealurilor sociale ale epocii. Analiza condițiilor care au determinat criza teatrului românesc dintre cele două războaie duce la evidența penuriei de opere dramatice, capabile să susțină un repertoriu, la constatarea decalajului de calitate între producția epică și dramaturgie⁶. Dar dacă în roman abordarea temelor sociale a dus la consacrarea genului și autorului, în dramaturgie nu se mai întîmplă la fel. Teatrul lui Camil Petrescu de pildă, nu figurează în repertoriul Teatrului Național cu anii⁷, iar piesa *Sam* a lui G. M. Zamfirescu e scoasă din repetiție și nu mai vede niciodată lumina rampei, fiind considerată subversivă⁸. Nu se poate vorbi dar de încurajarea dramaturgiei cu semnificații sociale, ci mai curînd de prohibirea ei. Autorul nedreptățit care se mărturisise sensibil, receptiv la ideile social-revoluționare ale vremii, își declară public hotărîrea de a nu mai scrie teatru: «Sam va fi cîntecul de lebadă al carierii mele de dramaturg român, dacă nu voi trăi să văd cum se deschid steagurile cerului peste un altar nou, din temelie nouă»⁹. Inițiator al unei noi tematici în dramatur-

¹ Grupare teatrală de avangardă inițiată de B. Fundoianu, A. Pascal și L. Gridu cu sediul la «Maison d'Art», pe fosta stradă Clémenceau. Piesa de debut: *Legenda funigiilor* de St. O. Iosif și D. Anghel. În repertoriu: Maeterlink și Dunsany.

² Grupare teatrală de avangardă inițiată de Em. Cerbu. Sediul: sala de festivități a școlii primare de pe str. Sfinții Voievozi. Activitate foarte scurtă, fără ecou.

³ Studio experimental în limba idiş, inițiat de J. Sternberg. Sediul: sala Teatrului Central (fosta sală Tomis). Spectacolul de răsunet: *Căsătoria* de Gogol.

⁴ Grupare artistică romîno-maghiară inițiată de Varady Victor. Sediul: Clubul ziariștilor din Cluj. Membrii: Sică Alexandrescu (regizor), Tase Damian (pictor), Lakatos St. (muzicolog), J. Ligeti (balerin — maestru de balet), Caius Olariu (secretar al Operei Romîne din Cluj). În program: versuri, cor vorbit, muzică, pantomimă, dans cu teme sociale. Repertoriul: Maiakovski, Tristan Tzara, Lajos Kasada, Ady Endre, Ivan Gaal, Claire Gaal etc.

⁵ Sternberg colaborează cu teatrul de revistă și realizările sale primesc amprenta unui spirit de înaltă clasă. Combaterea naționalismului burghez, a fanatismului religios, luările de atitudine în problemele de stringentă actualitate politică (în campania antirăzboinică) realizate în scene scurte, perfect cizelate, tratarea motivelor de gravă amplitudine în limbajul specific genului, într-o rară armonie plastică de culoare, lumină și mișcare, rămîn exemple în evoluția teatrului de revistă de la noi (*Lysistrata*, *Spania*, *Times is money*, *Închisoarea*, *Învieră* etc.). În aceeași măsură succesul său e determinat de montările excepționale ale pieselor: *Cîntărețul tristeței sale*, *Noaptea în tirgul vechi*, *Orfana Haise*, *Umbra galbenă*, *Azîlul de noapte* etc.

⁶ Vezi Mihail Sebastian, *Notă despre literatura dramatică*, R.F.R., nr. 9, 1936.

⁷ *Repertoriul Teatrului Național*, în «Reporter», 1934, 18 iulie: «Ținerea la index a lui Camil Petrescu înseamnă vitregirea nedreaptă a unui real și mare dramaturg, care pus în situația de a fi jucat, își poate continua fecund activitatea teatrală, dăruind cît mai des teatrului îmbălsit de vechituri și ciurucuri, opere vii și viguroase».

⁸ *Procesul lui Sam*, în «Caravana», nr. 3, 1931 iunie.

⁹ Al Sahia, *De vorbă cu G. M. Zamfirescu*, în «Vremea», 1931, 29 noiembrie.

gie, autorul pieselor *D-ra Nastasia* și *Sam*, G. M. Zamfirescu reprezintă spiritul inovator și în campania de organizare a unei formule de teatru. Cu gruparea artistică «Masca», înființată în 1931, abordează sub formă specifică ideea teatrului pentru muncitori. «Un teatru pentru muncitori va trebui să-l caute pe spectator la el în mahala»¹, și în consecință împreună cu un colectiv de actori tineri², organizează spectacole la ateneele populare din cartierele marginase ale Bucureștiului. Succesul primei reprezentații e salutat cu entuziasm în presă și încurajează ideea permanentizării formației de teatru popular. Lipsită de sprijinul forurilor oficiale, compania eșuează și după un an, în 1932, G. M. Zamfirescu înființează o nouă grupare teatrală «13 și Unu» cu care își propune să promoveze politica teatrului de avangardă, să încurajeze afirmarea talentelor tinere³, să joace repertoriu de factură revoluționară, să imprime colectivului specificul de studio experimental. În program piesa antihitleristă *Molima tinereții* de F. Brukner (regia lui G. M. Zamfirescu), *George Dandin descătusat* (regia Ligeti), *Vreți să te jucați cu eu* de M. Achard (regia Sandu Eliad). Spectacolul inaugural, *Molima tinereții*, are loc la 31 decembrie 1932 și presa comentează elogios calitatea deosebită a interpretării, inițiativa îndrăzneată a regizorului de a sparge practicile șablonarde, aplaudă «această aliniere, această organizare a tinerilor, a celor dezinteresați, a căutătorilor de drumuri noi»⁴.

Activitatea de animator al vieții noastre teatrale e completată cu cea de publicist, în articolele sale dovedindu-se la fel de receptiv sugestiilor novatoare în problemele de teatru. Cu colaborarea sa activă la «Facla» și «Adevărul», G. M. Zamfirescu se integrează epocii de fervoare intelectuală, de căutări neobosite de noi modalități de artă teatrală, de analiză lucidă și de critică ascutită a condițiilor de criză din sînul teatrului burghez, epocii în care apar volumele de largă informație, de specialitate: *Teze și Antiteze* (1936) și *Modalitatea estetică a teatrului* (1937) de Camil Petrescu, epocii în care semnează cronică teatrală într-o nouă orientare critică și estetică, Mihail Sebastian.

Corelatul acestor manifestări teoretice de factură superioară, e dat de activitatea animatorului de teatru ce stă în fruntea mișcării regizorale a epocii, Victor Ion Popa. Participarea sa la conducerea Teatrului «Muncă și voe bună», ulterior «Muncă și lumină» constituie o valoroasă contribuție a intelectualității noastre la înfăptuirea — chiar dacă parțială — a idealurilor teatrului proletar, actul său de devotament față de năzuințele clasei muncitoare.

Victor Ion Popa folosind girul oficialității burgheze — care voia ca teatrul «Muncă și voe bună» să fie un teatru de diversivune în sînul muncitorilor — în slujba intereselor culturale ale maselor, reușind să realizeze ceea ce nu se întîmplase niciodată în teatrul românesc de pînă atunci, aduce în sala de spectacol, masiv, în rînduri largi, publicul nou, muncitorimea orașului, îi deschide gustul pentru teatru și face din el cel mai entuziast și comunicativ sprijin al muncii sale de creație scenică.

«Vă sfătuiesc să vedeți acest lucru care nu seamănă cu nici unul altul» îndeamnă cronicarul M. Sebastian. «Veți pleca de acolo cu sentimentul că ați intrat într-o zonă necunoscută de viață, într-o lume nouă care păstrează vii resurse de simțire, de mult uzate în straturile sociale de sus»⁵.

¹ G. M. Zamfirescu, *Teatrul pentru muncitori*, în *Mărturii în contemporaneitate*.

² S-a jucat piesa *Omul fără identitate* de V. Mardare cu actorii: Tatiana Nottara, Kitty Gheorghiu, Tanți Benescu, Gheorghe Damian, S. Dumitrescu, Valentin Gustav, Al. Piriianu, regizor G. M. Zamfirescu.

³ La «13 și Unu» se descoperă talente ca: Tanți Cocea, Lucia Demetrius, Emil Botta, Coca Farago.

⁴ Eugen Ionescu, *Treisprezece și unu*, în «România Literară», 1933, 7 ianuarie.

⁵ M. Sebastian, *V. Kataiev pe scena teatrului «Muncă și voe bună»*, în «Viața Românească», 1939, 5 mai.

V. I. Popa a descoperit publicul nou și a știut să-i întrețină « elanul și freamățul interior », cu ajutorul unei echipe de actori¹ pe care a îndrumat-o pe calea marilor exigențe artistice, conștient de gravitatea eșecului într-un teatru în care de calitate excepțională a creației în primul rînd, depinde menținerea contactului afectiv între sală și scenă.

Preocuparea de lărgire a campaniei de culturalizare a maselor prin teatru, îl obligă pe V. I. Popa să atace frontal problema teatrului muncitoresc, să-și spună direct punctul de vedere: « Vreau să ajung să fixez definitiv, ca pe o autentică necesitate, teatrul muncitoresc din România... Mai doresc să fac din Teatrul « Muncă și lumină » o permanentă prezență artistică în toate centrele muncitorești din țară, iar în clipa în care s-ar realiza acest lucru, nu ar mai fi necesar să existe un teatru fix. Eu nu sînt decît o treaptă intermediară prin care muncitorimea să ajungă în teatru »².

În adevăr, V. I. Popa a fost o treaptă intermediară din punct de vedere istoric, dar el s-a situat pe treptele de sus ale conștiinței intelectualității progresiste.

Printr-o retrospectivă închinată felului în care ideile Revoluției sînt percepute de mișcarea noastră teatrală, se poate ajunge la constatarea că, înregistrate de presă ca simple informații de specialitate, aceste idei capătă funcție activă în mișcarea revoluționară a cercurilor teatrale muncitorești și se desprind ca niște concluzii firești, ca niște rezultate logice din mentalitatea și practica de teatru a intelectualității noastre progresiste.

În momentul în care problema necesității teatrului proletar — cel mai eficient ecou al ideologiei Revoluției în mișcarea noastră teatrală — a ajuns la stadiul de preocupare efectivă a oamenilor noștri de specialitate, cînd efervescența din mase își găsește corespondențe în rîndurile artiștilor intelectuali, se poate conchide că s-a ajuns la nivelul superior de pregătire a condițiilor în care revoluția culturală propriu-zisă să aibă loc.

ВЛИЯНИЕ РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА НА ТЕАТРАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ В РУМЫНИИ В ПЕРИОД МЕЖДУ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНОЙ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Работа начинается с выявления революционного характера советского театра и его влияния после 1917 года на пролетарское театральное движение во всем мире. Далее автор указывает на отклик, вызванный Октябрьской революцией в культурном движении Румынии, особенно настаивая на ярко выраженных тенденциях, проявившихся в стране после первой мировой войны: обновление театральных формул, приближение румынского театра к эстетике пролетарского театра и его социально-политическая целенаправленность. Изложив роль румынской прессы в популяризации театра и идей нового революционного театра в период между Первой и Второй мировой войной, автор работы приводит данные относительно самодеятельного пролетарского театра, связанного с рабочим движением в Румынии. В этой части работы обрисовывается деятельность рабочих театральных кружков, их репертуар и специфика их художественно-театральных выступлений.

¹ Actori formați la școala regizorală a lui V. I. Popa: V. Birlic, J. Cazaban, F. Etterle, Irina Răchiteanu, Geo Barton, C. Rovințescu.

² *Probleme de actualitate ale teatrului românesc văzute de V. I. Popa*, în « Viața », 1942, 29 iunie.

В заключительной части работы последовательно изложено, как идеи революционного театра привлекли особое внимание румынских деятелей театра и драматургов. В частности, в работе приводятся множество данных, касающихся передовых театральных группировок, существовавших в вышеупомянутый период времени, в особенности, касающихся деятельности Виктора Иона Попа, Г. М. Замфиреску, Соаре В. Соаре, П. Густы, выдающихся работников театра, сознательно проявивших как в своей публицистике, так и в своем артистическом творчестве, солидарность с творческими методами революционного театра с его воспитательно-артистической целенаправленностью.

DE L'INFLUENCE DU THÉÂTRE RÉVOLUTIONNAIRE SUR LE MOUVEMENT THÉÂTRAL DE ROUMANIE, À L'ÉPOQUE ENTRE LES DEUX GUERRES MONDIALES

(RÉSUMÉ)

L'étude débute par une présentation du caractère révolutionnaire du théâtre soviétique et de son influence, après 1917, sur le mouvement théâtral prolétarien dans le monde. Elle indique ensuite le retentissement de la Révolution dans le mouvement culturel roumain, en insistant tout particulièrement sur les tendances manifestes, en Roumanie, après la Première Guerre mondiale, vers un renouvellement des formules dramatiques et un rapprochement, du théâtre roumain, de l'esthétique du théâtre prolétarien et de ses fins sociales et politiques. Après un exposé du rôle de la presse roumaine pour la popularisation de l'art dramatique et des idées du nouveau théâtre révolutionnaire à l'époque entre les deux guerres mondiales, les auteurs de l'article apportent d'intéressantes précisions sur le théâtre prolétarien non professionnel, rattaché au mouvement ouvrier de Roumanie. Ils décrivent notamment l'activité des cercles artistiques ouvriers, leur répertoire et les aspects particuliers de leurs manifestations artistiques théâtrales.

Dans sa dernière partie, l'article étudie l'influence des idées du théâtre révolutionnaire sur les conceptions des hommes de théâtre et des dramaturges roumains. A cet égard, on y trouvera de nombreuses informations sur les groupements d'avant-garde constitués à cette époque et, tout particulièrement, sur l'activité de quelques hommes de théâtre notoires, tels que Victor Ion Popa, G. M. Zamfirescu, Soare V. Soare et P. Gusti, qui, tant par leurs écrits que par leurs créations artistiques, ont témoigné d'une adhésion consciente aux méthodes de création du théâtre révolutionnaire et à ses fins éducatives et artistiques.

CORRESPONDENȚA LUI VASILE ALECSANDRI DESPRE TEATRU

de SCARLAT FRODA



ărerile lui V. Alecsandri despre problemele dramaturgiei apar nu numai în opera sa teatrală ci și în bogata sa corespondență, adresată unor marcante personalități culturale din vremea sa. Aceste păreri nu constituie o doctrină estetică, ci reprezintă observații extrase din contactul autorului cu scena și cu artiștii pentru care scrie, iar opera sa dramatică este o permanentă adaptare la nevoile momentului pentru crearea unui teatru «tribună de luptă».

Procesul de creație din opera sa dramatică ca și rolul pe care scriitorul îl atribuie teatrului poate fi mai bine urmărit, dacă i se analizează și corespondența și de aceea în prezentarea de față am căutat să strângem pentru prima oară în anexe¹, ceea ce am găsit exprimat de autorul dramatic relativ la problemele teatrale.

★

Principalul țel pe care-l urmărește V. Alecsandri în teatru este crearea «unui repertoriu național» și pentru această nobilă realizare el îmbie pe autorii români să-l ajute. Desigur că aceasta implică «multă răbdare», «abnegare» și o «condamnare la o sarcină restrînsă»² dar e preferabilă o literatură dramatică originală unor «traduceri păcătoase de drame pocite»³ reflectînd moravuri străine cu care publicul nu are nici o aderență și deci nu le poate înțelege. Drumul pe care dramaturgul îl propune e lung și greu. El însuși «a trebuit să pășească treptat, adică potrivit și cu necultura limbii și cu gustul neformat al publicului»⁴. Cunoaște bine greutățile pe care un autor dramatic le întâmpină și din lipsa unui instrument de exprimare, «limba noastră, deși frumoasă în gura poporului și poetică în cîntecele sale nu a fost încă mlădiată pentru conversațiune»⁵, așa că dramaturgul cere să se creeze un limbaj teatral conform cu caracterul fiecărui personaj și cu naționalitatea și timpul în care trăiește. Ca să-și convingă confracții să-l urmeze

¹ Din lipsă de spațiu publicăm de astă dată numai o mică parte din scrisorile la care ne referim.

² În scrisorile din 184., adresate din Iași unui amic, reproduse în «prefața» la prima ediție a teatrului lui V. Alecsandri.

³ *Scrisoare către Al. Hurmuzachi*, mss. 3349, Bibl. Acad. R.P.R., f. 16—20.

⁴ *Ibidem*, mss. 3349, Bibl. Acad. R.P.R., f. 16—20.

⁵ *Ibidem*.

pe acest drum plin de atâtea dificultăți, autorul le înfățișează bogăția materialului vieții, moravurile originale și «tipurile locale», «o varietate foarte curioasă» ce le stă la dispoziție ca surse de inspirație «adevărată comoară pentru un autor dramatic»¹.

Ca o concesie pentru perioada de tranziție a începutului, el propune să se aleagă din repertoriile străine piese plăcute, lesne de jucat, care să fie localizate cu măiestrie. Fundamentându-și orientarea pe convingerea că un teatru, care reflectă adevărul vieții, are o mare influență asupra spectatorilor mai ales într-o societate tânără și în formație, revoluționarul bonjurist anunță că «am proiectat să-mi fac din teatru un organ spre biciuirea năravurilor rele și a ridiculelor societății noastre»². Pe această linie el își dirijează întreaga sa dramaturgie.

Dar lupta dată de autor pentru teatru merge mai adânc și se extinde treptat asupra racilelor sociale pe care le constată și deoarece țara e asfixiată «sub nomol de privileguri monstruoase»³ socotește că numai «un cutremur social»⁴ le-ar putea răsturna. Decăderea pe care societatea românească o înregistrează provine din faptul că «libertatea îi e înlănțuită»⁵ iar libertatea presei «ciocîrțită de foarfeca cenzurii»⁶.

Totuși, în fața acestui tablou sumbru care lasă să se întrevadă o rezistență îndelungată și dîrză, autorul plin de încredere exclamă: «lupta însă nu ne sperie».

Ce mîndre și semnificative apar următoarele rînduri dintr-o scrisoare adresată lui A. Ubicini⁷, cînd după zece ani de la începutul luptei sale prin teatru, Alecsandri îi poate scrie⁸: «am atacat obiceiuri învechite, moravuri ridicole, am îndrumat teatrul pe un drum național și am dovedit că limba noastră poate fi minunat folosită pentru comedie și muzică. Dar cea mai mare satisfacție a mea a fost că prin teatru, am demascat anumiți oameni».

Dar pe lîngă rolul mobilizator, Alecsandri socotește că teatrul are și misiunea de a fi documentarul cel mai prețios și caracteristic, mai ales pentru epocile în care prefacerile se realizează, atît de grabnic. De aceea dramaturgul arată că a compus⁹ «pentru curiozitatea urmașilor o galerie de tipuri contemporane» iar spre a da acestor figuri o expresie mai dinamică și a le face accesibile marilor mase a adoptat forma dramatică directă a cîntecelor comice, completînd cu ele mijloacele de tipizare folosite în comedia satirică.

Foarte multă vreme Vasile Alecsandri a ezitat să scrie piese istorice, deoarece socotea că nu are materialul necesar pentru elaborarea unor asemenea opere.

Totuși mai tîrziu, stîrnit de succesul «dramului» lui Hasdeu — Răzvan și Vidra, recitește pe cronicari și este atras de epoca lui Lăpușneanu. Nu se apucă

¹ *Scrisoare către I. Negruzzi*, mss. 808, Bibl. Acad. R.P.R.

² *Scrisorile din Prefață*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Scrisoare către A. Ubicini*, mss. 3370 f. 250 și urm., Bibl. Acad. R.P.R.

⁸ Ubicini (Abdelonyme), publicist și profesor francez de origine italiană, mare filoromîn. Vizitează orientul și principatele romîne și se găsește la București cînd izbucnește revoluția de la 1848, la care participă activ așa că este numit secretar al guvernului revoluționar. Reîntors la Paris publică numeroase studii printre care *Memoariul justificativ al revoluției romine* (1849); *Balade și cîntece populare romine* (1855); *Provinciile romînești* (1856), *Problemele Principatelor romine în fața Europei* (1856) etc. A fost numit cetățean de onoare al țării în 1867 și membru de onoare al Academiei Romîne în 1871.

⁹ *Scrisoare către I. Negruzzi*, mss. 808, Bibl. Acad. R.P.R.

însă de lucru și de-abia peste un deceniu, sub imboldul A. Cantacuzino¹, se oprește la figura lui Despot Vodă studiind tipurile, datinile, credințele și aspirațiile secolului al XVI-lea. Autorul nu se mărginește însă la dialogarea unor momente istorice ci face o lucrare de creație artistică, individualizându-și eroii și păstrînd fiecăruia caracterul său deosebit.

Correspondența lui V. Alecsandri este revelatoare pentru sursele de inspirație ale autorului, pentru obiectivele urmărite și pentru metodele sale de creație.

Comedia satirică a lui V. Alecsandri este inspirată din observarea nemijlocită a realității. Autorul spune acest lucru mai direct și mai categoric decît comentarii din trecut ai operei sale: « Voi pune pe scenă mai multe tipuri, care fac podoaba cafenelei Fialcowski și plictiseala Camerei... Am interpus în personajul piesei «Sgîrcitul» doi saltimbanci politici, avînd drept nume: Clevecici unul și Tribunescu celălalt, al căror profile sînt copiate după acel al lui Rosetaki și al lui Ion Brătianu. Cred că te voi face să rîzi, căci personajele mele sînt tot atît de comice ca și modelele lor... Am crezut de cuviință a pune pe scenă un discurs asemenea cu acela care m-a prăpădit de rîs în ziua faimoasei interpelări... Unii vor rîde din toată inima, alții vor rîde pe înfundate sau poate vor și fluera...»².

Țelurile urmărite de Alecsandri sînt demascarea racilelor sociale, batjocorirea moravurilor învechite și satirizarea protipendadei «în care se încuibase o prostească afectare de a disprețui tot ce este național, limbă, obiceiuri, bucurii și însăși țara Moldovei»³. Fiindcă «societatea noastră e împestrițată cu felurite tipuri comice iar defectele și viciurile ei formează un grup destul de mărișor»⁴, dramaturgul socotea că pot fi subiecte de comedie profesorii improvizați, tipurile de ciocoi ariviști intriganți și amoralii, impiegații guvernului, cămătarii, cuconașii cheltuitori care devin prada zarafilor, mamele care vin la carnaval ca să vîneze gineri, neghiobii, șireții, tîlharii de pe toate treptele sociale, prejudecățile absurde, pretențiile ridicole etc.

Pe scurt, degradarea idealurilor revoluționare de la 1848, corupția politicianistă, cultul banului, falsa morală burgheză constituie temele pe care autorul le dezbate în scrisori și le atacă prin dramaturgia sa.

Metodele de creație ale dramaturgului se aseamănă în comedia satirică ca și în drama istorică, deoarece în ambele cazuri autorul pleacă de la adevărul vieții. În comedie, de la realitățile contemporane, în piesa istorică de la adevărul istoric. În ambele cazuri se bazează pe documentare, pe îmbogățirea tematicii și a fondului de idei, pe perfecționarea continuă a construcției dramatice.

Pentru ca să ajungă la procesul de concentrare dramatică a unității de acțiune, la realizarea replicii caracterizante, la individualizarea eroilor, autorul depune o muncă susținută de șlefuire continuă, de informare riguroasă, de verificare cu spectatorul și nu numai că nu se sfiește de a cere părerile criticilor, dar le și solicită expunînd îndoielile pe care le are. Cînd intenționează să abordeze piesa istorică îi cere lui I. Negruzzi să-i procure Răsvan Vodă «dramul lui Hașdeu», ca să vadă ce i-a determinat succesul.

Înainte de a publica Despot Vodă, îi cere lui Papadopulo-Calimaki o schiță din viața lui Despot «care ar fi foarte prețioasă pentru mine». Cunoștea

¹ *Scrisoarea către A. Cantacuzino* servește ca prefață la prima ediție a lui Despot Vodă, reproducă în Teatru Opere complete, vol. V, Ed. populară Minerva, 1908.

² *Scrisoarea către Ion Ghica* din 26 octombrie 1860 reproducă în «Literatura și Arta Romînă», an. II, 1897, p. 544 și următoarele.

³ *Scrisoare către A. Ubicini*, mss. 3370, f. 250 și urm., Bibl. Acad. R.P.R.

⁴ Din Prefață.

și un studiu despre Ciubăr-Vodă al aceluiași autor, de care probabil că se folosește. După cum singur mărturisește, în elaborarea piesei istorice, pleacă de la mărturiile trecutului «îndreptîndu-mi mersul pe cărările abia indicate de cronicarii noștri . . . ».

Ca să compună pe Ovidiu, autorul se documentează citind scrieri despre antichitatea romană¹ și mai cu seamă opera lui Desobry în patru volume, intitulată *Rome au siècle d'Auguste*. «Însă n-am putut să mă lămuresc — îi scrie Alexandri lui Papadopulo — despre formulele întrebuintate de strămoșii noștri în convorbiri, cînd se adresau unul altuia. Noi folosim astăzi pe Măria Ta, Majestate, Sire, Alteță cînd ne adresăm la capetele încoronate. Excelență cînd vorbim cu un ministru . . . Cum obișnuiau romanii? Ce termeni corespunzători cu ai noștri aveau? Te rog să faci cercetări în această chestie importantă și să-mi comunici îndată adevărul . . . »².

Autorul e la fel de exigent cu sine însuși și pentru realizarea construcției dramatice. Deși Fîntîna Blanduziei constituie un triumf nedepășit la acea dată în teatrul românesc, V. Alexandri își propune înainte de a da piesa la tipar, să-i aducă îmbunătățiri. De aceea el îi scrie lui Maiorescu³, consultîndu-l asupra modificărilor pe care voia să le introducă. Propunerile autorului dovedesc nu numai un desosebit simț critic, față de propria sa lucrare, dar arată că înțelege să-și îmbunătățească piesa chiar și după primul ei contact cu publicul.

Deoarece autorului îi apar «reci» finalurile de act din Fîntîna Blanduziei, se consultă cu criticul și propune singur diverse modificări.

Scurtarea monoloagelor, dinamizarea replicii, o acțiune dramatică în continuă creștere cu finaluri de act concludente, alegerea măiestrită a unei game de expresii nuanțate pentru redarea ideii dramatice, toate aceste metode de creație anunțate în scrisori sînt folosite de Alecsandri în teatrul său pentru adîncirea emoției dramatice.



Ca să realizeze însă valorificarea textului teatral, autorul are nevoie de actori capabili să-l înțeleagă și să-i susțină ideile «căci autorii compun opere potrivite cu interpretii scrierilor dramatice: «On écrit le Tartuffe pour le théâtre français et Tabarin pour le Théâtre de la Foire» zicea St. Marc de Girardin⁴.

Încă de la debut, Alecsandri se lovine de lipsa de pregătire a actorilor și de incapacitatea lor de a interpreta o lucrare: «jocul actorilor este în gradul cel mai înapoiat, încît orice piesă, bună sau rea, spirituală sau proastă, are aceeași soartă; ea-i măcelărită fără milă. Comediile cele mai fine sînt schimbate în bufonerii ordinare și dramele în bufonerii lugubre»⁵. Această situație spune dramaturgul se datorește faptului că actorii sînt în cea mai mare măsură amatori, care n-au urmat nici o școală unde să se formeze, fiind lipsiți de «orice cunoștință de artă dramatică, de orice educație pregătitoare pentru cariera de artist»⁶. Și o altă cauză a degradării artei actricești provine din faptul că jucînd traduceri care aduc pe

¹ Corespondența cu Al. Papadopol-Callimach. Scrisoare din 17 octombrie 1884 reproducă în colecția *Cbendi și Caracallechi*, Socce, 1904.

² La fel se consultă și cu Maiorescu asupra întrebuintării cuvîntului *euge* în *Fîntîna Blanduziei*, mss. 3351 f. 17—24, Bibl. Acad. R.P.R.

³ *Scrisoare către T. Maiorescu*, mss. 3351, f. 17—21. Bibl. Acad. R.P.R.

⁴ *Scrisoare către T. Maiorescu*, mss. 2619, f. 65—66. Bibl. Acad. R.P.R.

⁵ Din *Prefață*.

⁶ *Ibidem*.

scenă moravuri și tipuri necunoscute, ei se văd obligați « a crea rolurile după o închipuire totdeauna greșită »¹.

Din cauza amatorismului și a actorilor improvizați, autorii sînt lipsiți de colaboratori care să dea viață textului și sînt nevoiți a compune pe măsura acestor diletanți. « Lipsa de artiști capabili îmi taie aripile și mă silește a mărgini într-un cadru potrivit cu puterile trupelor actuale din țară. Mă găsesc ca un om culcat într-un pat prea scurt, prea îngust, nu mă pot întinde fără să mă lovesc și să-mi fac vînații . . . »².

Autorul suferă că nu găsește actorii de care are nevoie pentru o « comedie înaltă » pentru o « comedie de caracter » fiindcă actorii din vremea sa sînt « o adunătură de tineri amatori, fără învățătură, fără vocație și de tinere care abia știu a citi . . . Rolurile de țărani, de mahalagii, de jupînese de casă . . . le convin; însă rolurile de amoreze delicate, dame de salon, de cavaleri nobili . . . devin ridicole pe scena noastră de azi. Există în adevăr cîteva excepții în numărul actorilor « dar cu o rîndunică sau două nu se face primăvară »³.

Aleksandri aprecia atît de mult contribuția actorilor la valorificarea textului dramatic încît după reprezentarea piesei *Boieri și Ciocoi* răspunzînd unor observații ce i se făcuseră, scrie⁴. « Într-adevăr sînt unele pasagiuri cam lungi, dar lungimea lor se lungește încă mai rău în bafta actorilor răi. Pe scenă talentul unui artist schimbă chiar defectele în calități și viceversa, cînd artistul e un păpușar ».

Cînd vrea să dea un exemplu de ceea ce înseamnă un adevărat actor, de rolul și misiunea acestuia în societate, V. Aleksandri îl citează pe Matei Millo « unghie și carne »⁵ cu teatrul. Pentru acest artist, care a fost unul din ctitorii teatrului românesc, scriitorul are o mare și explicabilă prețuire deoarece « a îndreptat teatrul pe calea progresului, prin îngrijirea punerii în scenă, prin împărțirea nemerită a rolurilor, prin perfecționarea jocului actorilor, cărora el le-a servit ca model și prin buna compunere a repertoriului dramatic . . . El a știut să mențină teatrul nostru în caracterul său român . . . ».

Pentru ca Millo să nu rămînă însă o apariție singulară în viața teatrală, deși el constituie un *sumum* spre care trebuie să tindă arta actoricească, dramaturgul dă o luptă continuă prin scrisori, presă și piese de teatru, ca să ușureze drumul tinerilor cu vocație, dornici să îmbrățișeze această nobilă carieră, așa că e fericit cînd aude că « s-a instituit în București un conservator și că Millo a fost însărcinat să facă un curs de declamare ».

Exasperat că actorul său preferat a fost scos de la direcțiunea Naționalului, că nu are unde juca și că prima scenă a devenit un « tréteau de foire », Aleksandri îi cere lui Maiorescu, care era atunci ministru al Instrucției Publice, să-i dea voie și lui Millo să joace la Național un număr de spectacole (Teatrul Național era la acea dată concesionat). Această autorizare, scrie el ministrului « va fi un act de dreptate și voi fi mulțumit de a vedea că știți nu numai a recunoaște merite, dar și a le recompensa »⁶.

Aproape că nu există scrisoare în care fiind vorba de actori să nu apară numele lui Millo. Lui Ion Ghica îi cere ca Millo să joace și să puie în scenă *Zgîr-*

¹ Din *Prefață*.

² *Scrisoare către Al. Hurmuzachi*, inss. 3349, f. 16—20. Bibl. Acad. R.P.R.

³ *Ibidem*.

⁴ *Scrisoare către I. Negruzzi*, Colecția Chendi și Carcalechi, LIV, Socec, 1904, p. 65.

⁵ Din *Prefață*.

⁶ *Scrisoare către T. Maiorescu*, mss. 2619, f. 63. Bibl. Acad. R.P.R.

citul și Demagogul. Lui Al. Hurmuzachi îi scrie că a compus pentru Millo trei cîntecele comice și două comedii fiindcă «singurul om de talent adevărat și mare este Millo, prin urmare lucrez mai mult pentru el, și am întreprins o serie de portreturi, de tipuri sub nume de cîntecele comice, carele sînt totdeauna jucate la perfecție»¹.

Deosebita prețuire pe care dramaturgul o are față de acest mare artist îl determină să ceară lui Millo să scrie o istorie a teatrului românesc, întrucît acesta a fost dintru început un luptător neobosit pentru această instituție în tripla sa calitate de actor, autor și director. Deoarece viața lui Matei Millo se confundă cu însăși viața teatrului românesc, «el singur ar putea-o povesti»², mai ales că meritul cel mai mare al lui Millo e că «a știut a menține teatrul în caracterul său român».

Cum Millo, care era cel mai indicat să redacteze această istorie, joacă «fără conținere»³ Alecsandri își propune să scrie el sub formă de scrisori despre mersul progresiv al teatrului și despre «motivele ce m-au îndemnat să-mi compun repertoriul așa că aceste elemente ar putea servi la scrierea unei istorii a scenei romîne»⁴.



Din întreaga corespondență a lui Alecsandri reiese permanenta preocupare a dramaturgului pentru jocul actoricesc, pentru punerea în scenă și scenografie. Tot timpul se plînge că actorii improvizează, denaturează textul sau nu învață rolurile. E groaza lui permanentă că interpreții se prezintă la premieră cu rolurile neștiute.

Un autor de suprafața culturală a lui Alecsandri se îngrijește tot timpul de distribuția pieselor sale, chiar cînd e vorba de o localizare ca *Sfredelul Dracului* despre care spune «Nu voi să trec drept părintele acestei farse imitată după un vodevil francez — *L'oiseau de passage*, așa că piesa s-o afișați sub pseudonimul Dra N.» Totuși și în acest caz adaptorul îi scrie directorului: «recomand actorilor ca să învețe bine rolurile și să cutremure scena la reprezentație, fapt fără de care efectul ar fi nul. . . Las mîna liberă lui Iulian, dar sfătuiește-l cu stăruință să înlăture întrebuițarea prea multor cuvinte grecești, căci atunci publicul nu va înțelege înțelesul frazelor și va rîde mult, mult mai puțin»⁵. Anunță că a scris regisorului Gatineanu, care pune piesa în scenă, că-i stă la dispoziție cu textul francez, dacă ar avea nevoie să-l consulte.

Alecsandri propune ca în *Concina* un « proverb » scris mai de mult, să fie distribuite Eufrosina Popescu și Millo «dna Popescu va fi încîntată; cît despre Millo, dacă face nazuri, să-l înlocuiască Hagiescu care va juca de minune rolul bătrînului doctor»⁶. «De asemenea pentru sceneta în versuri *La Turnu-Măgurele* indică pe Cristescu și Aristița Romanescu mai ales că «aceasta va avea meritul să întrunească talentul de dicțiune cu finețea jocului său în situațiile patetice»⁷. La fel și piesa în două persoane *Pepele și Arvinte* «ar avea un succes de rîs, dacă ar fi jucată de Millo și de Iulian sau chiar de Hagiescu și de Iulian, în cazul cînd Millo n-ar voi»⁸.

¹ *Scrisoare către Al. Hurmuzachi*, mss. 3349, f. 16—20. Bibl. Acad. R.P.R.

² Din *Prefață*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Scrisoare către Ion Ghica* din 7 ianuarie 1881, reprodusă în «Literatura și Arta Romînă», an. III, 1898.

⁶ *Scrisoare către Ion Ghica* din 13 ianuarie 1881, reprodusă în «Literatura și Arta Romînă», 1897.

⁷ *Scrisoare către Ion Ghica* din 13 ianuarie 1881, reprodusă în «Literatura și Arta Romînă», an. III, 1897.

⁸ *Ibidem*.

Autorul se preocupă de descoperirea de talente tinere și are aprecieri favorabile pentru Vlădicescu «care mai este înzestrat cu un glas simpatic... așa că ași scrie ceva pentru tânărul artist, dar cine ar compune melodiile rolului său?... Din nenorocire tinerii noștri ce au studiat muzica în străinătate se mărginesc numai în compuneri de valțuri sau polcă»¹.

Cînd Ghica îi primește spre reprezentare *Despot Vodă*, Alecsandri anunță fericit că direcția a decis «ca rolurile să le împartă imediat ca să fie știute ca Tatăl Nostru». În schimb e nefericit că nu se poate ocupa de punerea în scenă a lui *Ovidiu* «a cărui izbîndă sau cădere atîrnă în al patrulea act de talentul Aristitei și a lui Manolescu»².

Autorul fiind preocupat de distribuție, înseamnă că își asumă și unul din principalele atribute ale regizorului. Atunci cînd din cauza multiplelor sale ocupații (e reținut la țară sau se află în străinătate fiind ministrul Romîniei la Paris) și nu poate asista la repetiții, dă indicații prin scrisori despre caracterul personajelor din piesele ce urmează a se reprezenta, colaborînd astfel activ la munca regizorală. Millo solicitînd o autorizare să însceneze comedia *Boieri și Ciocoi*, autorul i-o dă cu făgăduiala că va «îngriji ca piesa să fie astfel pusă în scenă încît rolurile să fie bine învățate și jucate cît mai bine». Recomandarea esențială însă pe care Alecsandri ține s-o facă lui Millo (care pune piesa în scenă) și pe care-l roagă s-o transmită și tuturor celorlalți interpreți este că *Boieri și Ciocoi* «e o comedie și nu o farsă, ea zugrăvește o epocă a istoriei noastre, personajele trebuie reprezentate cu toată simplitatea lor, fără șarjă, deci fără bufonerie. Chiar greul trebuie să evite de a se comporta și de a vorbi caraghios. Țin mult la cest lucru»³.

Autorul nu se mărginește însă la această indicație generală pentru sensul comediei sale ci intră în analiza personajelor subliniind direcției de scenă notele caracteristice ale fiecărui tip, denunțînd uneori și modelul din viață, care i-a servit ca punct de plecare în făurirea creației artistice, așa ca actorul să se poată confrunta cu realitatea.

Alecsandri, deși cunoștea bine forțele actorilor și posibilitățile lor, a afirmat întotdeauna că lipsa unor actori valabili l-a stîmjenit în creație, după cum apariția unor talente noi l-a stimulat.

Contactul său cu actorii e permanent. În țară sau din străinătate el le urmărește realizările și cariera. Atacă direcția Naționalului care a lăsat pe Grigore Manolescu și pe Aristizza să părăsească prima scenă. Cînd află în schimb că s-a reîntors la Național «Capricioasa transfugă»⁴ împreună cu Manolescu, îi scrie încîntat «Scumpă Getta⁵, îți dau acest titlu, pînă ce grație lui Ovidiu, vei purta numele de Iulia...». E atît de încîntat de revenirea ei, încît, «spre a-ți îndeplini dorința, autorizez pe Manolescu să joace rolul lui Galus în Blanduzia»⁶.

Mai mult chiar, deși n-are gata nici scenariul lui Ovidiu îi promite, pentru reîntrarea lui Manolescu la Național, rolul titular. Autorul e atît de fericit de revenirea interpretei sale la Național, încît îi face promisiuni peste promisiuni. O anunță că i-a modificat finalurile de act din Fîntîna Blanduziei și îi scrie «voi

¹ *Scrisoare către Al. Hurmuzachi*, 1866, mss. 3349, f. 26—27. Bibl. Acad. R.P.R.

² *Scrisoare către Ion Ghica* din 12 ianuarie 1865, «Literatura și Arta Romîna», 1898.

³ *Scrisoare către Matei Millo*, 1874. Autograf Arch. pers., Bibl. Acad. R.P.R.

⁴ *Scrisoare din Mehadia*, iulie 1884, adresată Aristizzei Romanescu (Biblioteca Galați).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Corresponzența cu Aristizza, Mehadia, 1 august 1884.

să fac din rolul Iuliei ceva mai pasionant decît Geta și sper să-ți pregătesc un succes încă mai mare etc. . . »¹.

Entuziasmul pentru Aristizza nu se leagă numai de faptul că e interpreta operei sale. E omagiul pe care-l aduce cu orice ocazie actorului.

Dovadă e scrisoarea plină de căldură pe care i-o adresează lui Ghica de la Paris ². « Două vești mari: Prima, debutul la operă al doamnei Darclée, una din compatrioatele noastre în rolul din Faust. Deși emoționată în mod vădit a obținut un quassi-triumf . . . așadar încă o stea romînească care răsare la orizont . . . Agatha Birsescu, Teodorini, Leria și acum Darclée dau asalt rivalelor lor străine și ridică în mare cinste țara romînească în fața națiunilor ce ne cunosc așa de puțin și așa de rău ».

★

Alecsandri se preocupă de scenografie încă de la primele sale încercări teatrale și e revoltat de felul batjocoritor în care e prezentat spectacolul. « Costumele și decorurile prezintă adesea anacronisme neertate. Scene de codru se petrec în piețe de orașe, scene de salon în grădini . . . și în ele se agită automaticeste marchizii în costume de paiațe, dame din sec. XVI îmbrăcate după moda de astăzi, care se sărută în gură și adeseori vorbesc cu dosul întors la public, sau fug în culise dacă și-au uitat rolul »³.

Lui Ghica îi scrie dezolat că nu se poate ocupa de punerea în scenă a lui *Ovidiu*, fiindcă nu poate veni la București. Lui Millo îi dă indicații pentru decorul din *Boieri și Ciocoi* atrăgîndu-i atenția asupra unei case ce-i poate servi ca model: « mai rămîne să comanzi un salon ca a lui Iorgu Ghika (aproape de Copou) »⁴ și îl sfătuiește să se consulte cu Dimitriade pentru orice alte amănunte relativ la înscenarea piesei. Pe Negruzzi îl anunță că decorurile pentru *Despot* se vor lucra « din timp în lunile de vară »⁵. Lui Ventura îi cere ca în calitate de membru în Comitetul Teatrului Național să se ocupe de punerea în scenă a *Fîntînei Blanduzjei*⁶. Evocînd montările unor piese istorice văzute în străinătate, scrie încîntat de felul cum încercările de acolo reconstituie adevărul istoric. « Ce exactitate istorică în alegerea costumelor romane, ce bogăție de decoruri. A zecea parte din această splendoare ar fi făcut din succesul lui Ovidiu, un succes epocal. Cîți ani trebuie să treacă spre a da scenei noastre strălucirea de care are atîta urgentă nevoie ».

★

Alecsandri duce mai departe lupta dată de înaintași pentru captarea și educarea publicului. Scriitorul urmărește ca noul spectator să nu mai accepte orice fel de teatru. Vrea să-l rafineze, să-l educe, să-i formeze gustul pentru lucrările dramatice valoroase și pentru jocul de calitate al actorului.

Tocmai fiindcă autorul crede în teatrul tribună de luptă, cu un scop educativ, el e foarte atent la reacțiile publicului. Din corespondență se vede cum după fiecare premieră Alecsandri se interesează în primul rînd de felul în care a fost primită piesa de public. Întîi vrea să știe ce spune spectatorul și după aceea criticul. Cînd îl anunță pe Ghica că a dus pe scenă doi saltimbanci politici (Clevetici și Tribunescu), dramaturgul adaugă că această scriere « e ursită să provoace o

¹ Corespondența cu Aristizza, 3 august, 1884.

² Corespondența cu Ion Ghica. *Scrisoare din Paris*, 16 decembrie 1888, Bibl. Acad. R.P.R.

³ Din *Prefață*.

⁴ *Scrisoare către Matei Millo*, Arh. pers. M. Millo, Bibl. Acad. R.P.R.

⁵ *Scrisoare către Negruzzi* din 11 aprilie 1879. Corespondență cu Negruzzi. Bibl. Acad. R.P.R.

⁶ *Scrisoare către Ventura* din 10 iunie 1881, f. 39. mss. 3749.

adîncă impresie asupra publicului». Se teme ca «dragostea publicului pentru Blanduzia să nu nedreptățească pe Ovidiu». Pe vremea cînd autorul supraveghea personal repetițiile *Fîntînei Blanduziei* și toată lumea era convinsă dinainte de succes, el spunea rezervat «să așteptăm verdictul publicului». Pe Ventura care fusese descurajat de ultimele sale insuccese și anunțase că se lasă de teatru, Alecsandri îl consolează citîndu-i pe marii autori dramatici contemporani, care «de multe ori s-au înșelat și ei asupra gustului public. Aceasta denotă deci evoluția gustului public de care un autor dramatic trebuie să țină mereu seamă».

Interesul lui V. Alecsandri pentru destinele teatrului românesc și ale primei scene se menține tot timpul. Deși refuză direcția Teatrului Național ori de cîte ori i se oferă, totuși dramaturgul se preocupă foarte îndeaproape de destinele acestei instituții. «De la 1848 mă ocup neconținut cu Teatrul românesc și caut în a înavuți repertoriul nostru dramatic cu piese originale pentru a combate mania traducerilor păcătoase de drame pocite, ce există la București și care s-a lățit în toată țara...»¹.

Cum formarea unui actor cultivat, demn și cu o ridicată conștiință cetățenească era unul din obiectivele sale, el se adresează lui Titu Maiorescu, ministrul Instrucției Publice, și-i cere să rezolve o serie de probleme ale teatrului românesc printre care condițiile de funcționare ale conservatoarelor: «avem diletanți ce se zic artiști și care nu au cea mai slabă idee de artă; avem conservatorii de declamare fără profesori capabili de a crea elevi... Într-un cuvînt de toate, împodobite cu titluri mari, cu epitete sonore, dar în fond nu avem nimic care să fie la înălțimea numelui pompos ce poartă... Cum să facem dar ca să avem un conservator cu profesori, un teatru cu artiști?»².

Alecsandri fiind contra concesiunii Teatrului Național, cere ca subvenția să fie întrebuințată pentru acordarea de burse unor studenți care să fie trimiși la învățătură în străinătate și anume la Paris. Aceștia la înapoierea în țară vor constitui — după părerea sa — nucleul unei trupe românești de calitate, fiind în același timp și buni profesori de declamație la conservator³.



Scrisorile lui V. Alecsandri dovedesc că dramaturgul nu a fost un estetician ci un om de teatru, care expune greutățile întîmpinate și propune soluții de la caz la caz. Totuși, atitudinea sa în prezentarea și rezolvarea problemelor ce i se prezintă este unitară, deoarece pleacă de la următoarele premise: dramaturgul trebuie să cunoască și să se inspire din realitate, să respecte adevărul vieții și să imprime operei sale idealurile progresiste ale epocii.

¹ *Scrisoare către Al. Hurmuzachi* din 30 ianuarie 1865, mss. 3349, Bibl. Acad. R.P.R.

² *Scrisoare către Titu Maiorescu*, mss. 2679, f. 65—66. Bibl. Acad. R.P.R.

³ Această propunere a fost combătută de Al. Odobescu, care demonstrează cu argumente bine întemeiate că pentru scopul urmărit nu trebuie trimiși la Paris elemente tinere, ci actori gata formați. Problema e dezbătută pe larg în lucrarea *Odobescu și teatrul*, E.S.P.L.A., 1957.

CÎTEVA SCRISORI NEPUBLICATE ALE LUI V. ALECSANDRI

CĂTRE A. UBICINI ¹*Text în limba franceză (traducere)*

Prima mea piesă care s-a jucat a fost o comedie în trei acte intitulată Iorgu de la Sadagura.

În această piesă batjocoresc un cusur al protipendadei și care putea duce la rezultate dezastruoase. Se încuibase aici o prostească afectare de a disprețui tot ce este național, limbă, obiceiuri, bucurii și însăși țara Moldovei. Oricine trecuse granita ca să meargă în străinătate, fie chiar pînă la Cernăuți, se socotea că nu mai poate trăi în țară.

Am acoperit cu atîta ridicol cele două personaje principale din comedia mea, încît după reprezentarea ei acest cusur a dispărut ca prin farmec. . . De teamă să nu fie asemuiți cu Iorgu și Gafița și mai mult chiar decît atît, am ajuns un fel de sperietoare despre care se spune la ureche: « bagă de seamă să nu te aducă Alecsandri pe scenă ».

Îmi amintesc de prima reprezentație ca și cum ar fi fost ieri, deoarece a lăsat asupra mea o puternică impresie. Teatrul era plin, Prințul Sturza și toată protipendada venise pentru prima oară după ani de zile. Stăteam în loja tatălui meu și numai Dumnezeu știe cum tremuram. Actul I se termină cu aplauze, al doilea cu tropăituri, la al treilea sala se ridică în picioare și ovaționează pe autor furtunos.

Sînt intimidat, sînt împins să mă arăt la balustrada lojii, uralele mă asurzesc și cînd ies din lojă doamne și domni năvălesc asupra mea, mă îmbrățișează unul după altul așa că plec acasă îmbolnăvit de emoție și zac în pat o săptămînă. Desigur că era foarte măgulitor pentru un tînar de 22 de ani să fie atît de ovaționat din partea compatrioților săi dar răsplata cea mai dulce mă aștepta acasă în îmbrățișările tatei. El plîngea îmbrățișîndu-mă.

După această primă comedie, am jucat a doua « Iașii în carnaval » trei acte în care batjocoream comploturile imaginare. În timpul spectacolului, prefectul poliției, din ordin superior, porunci să se lase cortina, dar publicul îl opri. Atunci el îmi ceru să retrag piesa urmînd ca în caz de refuz să fiu trimis la mănăstire. I-am răspuns că aparține de aici înainte publicului și că dacă voi fi trimis la mănăstire voi face o nouă piesă cu același subiect. Fui lăsat în pace, piesa își urmă drumul ei cu succes și se termină definitiv cu comploturile imaginare.

Această piesă fu urmată de un vodevil într-un act, « Piatra din casă ». În această piesă critic cu amărăciune purtarea părinților care-și căsătoresc copiii ca să scape de ei, și ating cu această ocazie și chestiunea dezrobirii sclavilor (E vorba de dezrobirea ȝiganilor. În « Piatra din casă », un personaj discută cedarea unor sălașe de ȝigani ca și cum ar fi vorba de vînzarea unor vite — S. F.). Succes total. După acest vodevil urmează un tablou național jucat în beneficiul săracilor de persoane din protipendadă, « Nunta țărănească ». Doamnele erau drăguțe în cos-

¹ Bibl. Acad. R.P.R., mss. 3370, f. 250 și urm. Notiță autobiografică scrisă de V. Alecsandri în jurul anului 1856. Face parte dintr-o scrisoare adresată lui A. Ubicini.

tume țărănești, actorul Millo avea atîta haz în rolul unui profesor grec, hora reprezentată pe scenă pentru prima oară apărând plină de grație, așa încît piesa reuși mai mult decît sperasem. Se aclamă și de astă dată autorul și autorul este obligat acum să vie pe scenă ca să mulțumească publicului. Mai tîrziu am încercat o mică operă comică, a cărei muzică o făcu un tînar compozitor, D-l Flechtenmacher; lucrarea a obținut un succes de stimă, dar m-am ratrapat apoi cu Madam Kirița la Iași, Kirița în provincie, Doi morți vii și cîteva cînticele comice care avură un succes colosal.

Am avut astfel norocul să atac numeroase obiceiuri învechite, să batjocoresc multe moravuri ridicole, să îndrum teatrul pe un drum național și să dovedesc că limba noastră poate fi minunat folosită și pentru comedie și pentru muzică. Dar cea mai mare satisfacție a mea a fost că prin teatru am demascat anumiți oameni. Încă un cuvînt înainte de a încheia cu aceste date asupra carierei mele dramatice.

Piese de teatru nu aduc autorului decît satisfacția de a le vedea mai mult sau mai puțin bine jucate. Repertoriul jucat la Iași, București, Galați și Craiova a adus pînă în prezent directorilor mai mult de 100.000 de franci și ori de cîte ori nu au bani să plătească lefurile actorilor se înscenează imediat vre-o piesă de a mea sau de a lui Millo. Lucrez acum la o mare dramă națională a cărui subiect e scos din istoria Moldovei. Aceasta îți dovedește, dragă Ubi, că e o mare lipsă de actori dramatici în Moldo-Valachia... (nelizibil — documentul rupt).

CĂTRE MATEI MILLO

Text integral în limba franceză (traducere)

Mircești, 6 sept. 1874

Dragă Millo¹

Îmi ceri autorizarea de a înscena comedia mea Boieri și Ciocoi, osebit de aceasta îmi făgăduiești că vei îngriji ca piesa să fie astfel pusă în scenă încît rolurile să fie bine învățate și jucate cît mai bine... Nu am deci nici un motiv să te refuz. Îți încredințez lucrarea mea și-ți las în grijă să distribui rolurile cum vei crede de cuviință. Știi de altfel că rolul lui Arbure îți aparține: e mare, important, caracteristic și cere talentul unui mare artist ca să fie interpretat cum trebuie.

Arbure este un Grigore Cuza, un răzeș zeflemist, plin de bun simț, onest, cu vederi înaintate în felul său, adevăratul tip de român nestrînat de corupția modernă, un caracter cum noi am cunoscut înainte de 1840. Intră în pielea lui și înfăptuiește cea mai frumoasă creație a dumatăle.

Hatmanul Troțușanu este adevăratul mare boier, plin de patriotism și de demnitate personală: om serios și de înfățișare nobilă. Tînarul care la Iași a fost distribuit în acest rol nu avea toate calitățile cerute pentru un astfel de personaj. Nu știu ce va voi Velescu, eu mă bizui pe d-ta. Rolul tînarului Radu este unul din cele mai grele, deoarece e un îndrăgostit și în același timp un june prim. Trebuie un artist elegant și pasionat ca să-l redea convenabil. Acela al lui Hîrzobeanu cere mai mult tact și comportare, deoarece el e plin de nuanțe care sînt inerente variațelor situații dramatice pe care le străbate.

Lipicescu trebuie să aibă șira spinării mlădioasă și o inteligență vie; e un ambițios din vechiul regim care urmărește un țel și care fiind ciocoi nu e caraghios.

¹ Bibl. Acad. R.P.R., mss. Arh. pers. M. Millo — autograf,

Acest cuvînt îmi sugerează o recomandare esențială pe care te rog s-o faci la rîndul dumitale artiștilor cari vor avea roluri în piesa mea. Boieri și Ciocoi e o comedie și nu o farsă; ea zugrăvește o epocă a istoriei noastre; personajele trebuie reprezentate cu toată simplitatea lor, fără șarjă, căci comicul cîtorva reiese din situații și nu din personalitatea lor. Deci fără bufonerie. Chiar greul trebuie să evite de a se îmbrăca, de a se comporta și de a vorbi caraghios. Țiu mult la acest lucru.

Rolurile de femei le vei distribui avînd în vedere succesul piesei. Al Tarșitei este bine reliefat. Încredințează-l unei actrițe obișnuită cu scena și care înțelege caracterul unei intrigante, fără ca totuși să alunece în trivialul unei mahalagioaice.

Mai rămîne să comanzi un salon ca a lui Iorgu Ghika (aproape de Copou) și fiindcă Dimitriade face parte din trupă, sfătuiește-te cu el pentru o sumă de amănunte care îmi scapă în acest moment, relativ la înscenarea piesei.

Mi-ai cerut să-i scriu D-lui Maiorescu să-i cer să-mi apere comedia în cenzura comitetului teatral. S-a făcut. Acum, avînd în vedere tendința publicului bucureștean de a căuta mereu aluzii, te rog să schimbi următoarea frază spusă de Troțușan în primul act: «*Cine aduce amestec de străin în țară e mai nelegiuit decît Iuda vînzătorul...* în loc de *amestec străin* se va spune *intervenția străină*».

Cu acestea scumpul meu bătrîn îți strîng mîna și-ți urez succes. Succesul sau insuccesul acestei comedii la București, va determina genul de lucrări din iarna aceasta.

Al D-tale V. ALECSANDRI

P. S. Demetriadi a creat rolul lui Arbure la Iași și a avut un mare succes. Știu că el ține enorm la acest rol; ce vei hotărî în privința lui? Ține-mă la curent cu mersul piesei și nu îngădui reprezentarea ei decît atunci cînd rolurile vor fi știute pe dinafară și nu va mai fi nevoie de sufleur.

★

Text integral în limba franceză (traducere)

Mircești, Joi 1874

Dragă Millo ¹

Numai dacă ești bolnav sau scrisorile mele nu ți-au parvenit îmi pot explica tăcerea dumitale. Cum, te anunț că am realizat unul din visele dumitale cele mai dragi, că te poți sui cu balonul în costumul Kiriței; te anunț de asemeni că ți-am trimis prin fratele meu această farsă de carnaval care-ți poate aduce un beneficiu serios și d-ta nu răspunzi un cuvînt?

Nici măcar că ești mulțumit! E prea de tot. Orice ar fi te rog să-mi înapoezi manuscrisul imediat ce l-ai copiat. Am nevoie de el și-l aștept.

Te aștept V. ALECSANDRI

★

Text integral în limba franceză (traducere)

Mircești, 14 mai 1875

Dragă Millo ²

Sînt foarte fericit că în căderea d-tale din balon, care putea avea urmări foarte serioase, nu ți-ai pricinuit nimic grav afară de cîteva zgîrieturi la mînă.

¹ Bibl. Acad. R.P.R., mss. Arh. pers. M. Millo — autograf.

² Bibl. Acad. R.P.R., mss. Arh. pers. M. Millo — autograf.

Scriind această farsă de carnaval, intitulată Kirița în balon, am avut o presimțire care din nenorocire s-a realizat. Vreau deci să te sfătuiesc să renunți la această piesă și să nu te mai expui la ascensiuni, care te pot expune să-ți frângi oasele. Îți promit o nouă lucrare pentru viitoarele dumitale beneficii, cu condiția să renunți categoric la aventurile Kiriței. Nu vreau să am pe conștiința mea vre-o fractură a d-tale, așa că îmi retrag piesa din repertoriu.

Decizînd acest lucru te încunoștiințez că în cîteva zile mă vei vedea la București, în calitate de reprezentant al poporului... numai dacă împrejurările...

Al dumitale V. ALECSANDRI

CĂTRE TITU MAIORESCU

Mircești, 15 aprilie 1884

(text integral)

Iubite D-le Maiorescu¹,

Am pus sub gealău piesa Blanduziei prin a nu o da la tipar și cu cît înaintez în lucru descopăr defecte care cer îndreptare.

Astfel mi se pare că actul I se sfîrșește cam rece cu simple versuri rostite de Gallus

*O, ninfă Blanduzie
Sub chipul scump al Getei
Arată-te acum mie.*

Publicul așteaptă în acel moment ca Getta să apară la invocarea lui Gallus și rămîne oarecum frustrat cînd cade cortina.

Mi-am închipuit dar că poate ar fi nimerit ca să adaug o mică scenă la sfîrșitul actului și iată ce am aruncat pe hîrtie:

Getta, în scena ei de întîlnire cu Horațiu, se exaltă pînă o sărută, ingenunchiată, mîna poetului și cînd se deșteaptă, ea fuge turburată.

Ar fi doar natural ca ea să uite panerul cu flori culese la începutul actului și am observat că în momentul de a se desparte de Horațiu, uimită, sfîșiată chiar de cutezarea ei, mișcarea ce-o face pentru ca să-și găsească panerul este o *notă cam discordantă*.

Prin urmare Getta ar putea reveni în scenă la sfîrșitul actului sub pretext de a-și căuta panerul (fără-de care nu a îndrăznit să se întoarcă acasă) și atunci s-ar reîntîlni cu Gallus în scena următoare:

GALLUS: (*adresîndu-se la fîntînă*)

O ninfă Blanduzie etc.

GETTA: (*revenind zice în parte*)

Uita-tu-mi-am panerul cu flori aici (*zărind pe Gallus*)... El!

Getta cată panerul lingă fîntînă

GALLUS: (*cu blîndețe*) Ce cauți?

GETTA: (*confuză*) Panerul...

GALLUS: Numai? Nu și inima mea?

În el găsi-vei, în ea floarea iubirii

N-o vrei? Cu ea să intri în templu fericirii

¹ Bibl. Acad. R.P.R., inss. 3351, f. 17—21.

GETTA: (*afectînd veselia*)

Și ce-ți rămîne ție?

GALLUS: Eu tot ași căpăta-o

În schimb de-ai vrea tu Getto să-mi dai inima ta.

(Gallus o ia cu drag de mină, ochii lor se întîlnesc în adîncă emoțiune... Tablou și cortina cade).

Una la mîină! Acum să trecem la actul II. Scena odei la Hebe improvizată de Horațiu.

Mai întîii doresc să te consult asupra cuvîntului *Engé* pe care l-am găsit în dicționarul latin. Acest cuvînt nu este altul decît acel grecesc *Evghé* adică *să trăiești*. Poate el să fie pus în gura lui Postum ca semn de aplaudare pentru oda lui Horațiu? Romanii vorbeau mult limba elină și negreșit adoptaseră multe expresii din această limbă și uzurile lor, precum noi astăzi facem cu limba franceză, nu ar fi de mirare ca și cuvîntul *Evghé* să fi fost întrebuițat în loc de *bravo*! Mărturisesc că mi-ar conveni mai bine cel dintîi decît acest din urmă care îmi pare de o factură prea modernă și banală.

În privirea odei lui Hebe am observat că versul ce produce mai mult efect asupra publicului este următorul:

CULEGĂTOR DE STELE PE SPAȚIUL CERESC

Nu crezi că aș nimeri dacă aș termina a treia și ultima strofă cu acest vers, pentru ca impresiunea produsă să fie mai adîncă, dacă mai cu seamă asta ar sfîrși actul II, îndată după declamarea odei?

De exemplu:

Strofa II

Mîhnire, tristă umbră sub pașii tăi dispare,
Tu porți o cingătoare de vesel curcubeu
Tovarășe de cale ori gingașă sperare
Tovarăș de iubire ai tot sufletul meu
Hebe, săgeata scumpă de care aș vrea să mor
E-n ochii tăi, în tolba cerescului amor!

Strofa III

Amici a noastre zile sînt păsări trecătoare
N-avem în scurtul vieții nici timpul de sperat
Ferice care cîntă cu inima la soare
Și dă chiar nemurirea pe-un dulce sărutat,
Hebé, în aiurire devin cînd te privesc
Culegător de stele pe spațiul ceresc.

Mai am și alte întrebări a-ți adresa căci țin foarte mult la consultarea simțului estetic ce pozezi și la observările ce mi-ai face, nu voiesc însă a te obosi mai mult una dată.

Piesa va începe a se tipări peste puține zile sub privegherea lui Ollănescu, fiindcă eu am să plec în curînd în străinătate și doresc foarte mult ca ea să apară în public sub forma cea mai corectă.

Așteptînd să prezentezi complimentele mele amicale D-nei și D-rei Maiorescu și să primești din parte-mi o frățescă strîngere de mîină.

V. ALECSANDRI

ПИСЬМА ВАСИЛИЯ АЛЕКСАНДРИ О ТЕАТРЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Переписка Василия Александри с различными выдающимися личностями того времени выявляет методы творчества автора, некоторые информационные источники и стремление его создать из театра трибуну для борьбы.

Вопросы, обсуждаемые в приведенных письмах, касаются драматургии, театральных постановок и игры актеров. Типы, запечатленные в его драматургии, взяты из жизни, а политические личности, которые он осмеивает, заимствованы, как он сам свидетельствует, из среды его коллег по палате депутатов. Драматург жалуется на театральные постановки, полные недостатков и анахронизма, и требует упорной борьбы за формирование просвещенного актера-профессионала, высоко сознательного патриота и гражданина. Примером совершенства актера он считает Матея Милло. Требуя основной реформы консерваторий, он предлагает посылать в Париж молодых учеников консерватории для завершения их образования и для того, чтобы они, в свою очередь, стали хорошими актерами и преподавателями.

LA CORRESPONDANCE DE VASILE ALECSANDRI SUR LE THÉÂTRE

(RÉSUMÉ)

La correspondance de Vasile Alecsandri avec différentes personnalités marquantes de son temps révèle les méthodes de création de l'écrivain, quelques unes de ses sources d'information et sa tendance à faire du théâtre une tribune de combat.

Les problèmes débattus dans ses lettres touchent à la dramaturgie, à la mise en scène et au jeu des acteurs. Les types qu'il présente dans ses pièces sont pris dans la réalité, et les types de politiciens qu'il y raille sont inspirés, comme il le déclare lui-même, par ses collègues de la Chambre des Députés. Le dramaturge se plaint constamment des lacunes et des anachronismes de la mise en scène et prêche une lutte persévérante pour la formation d'acteurs professionnels cultivés et doués d'une haute conscience patriotique et civique. C'est Matei Millo qu'il cite comme modèle de ce que doit être un acteur. Alecsandri exige la réforme radicale des conservatoires et demande que de jeunes élèves de conservatoire soient envoyés à Paris pour y parachever leurs études et devenir à leur tour de bons acteurs et de bons professeurs.

de ANCA COSTA-FORU

ine studiază mișcarea teatrală românească în cea de-a doua jumătate a secolului trecut nu poate ignora și nici neglija figura lui Ștefan Vellescu. Actor, prozator nuvelist, poet, autor dramatic, istoric al teatrului nostru, fondator de reviste, subdirector al Teatrului Național din București, om cu diferite funcții oficiale și multiple activități laudabile, pentru posteritate el rămâne în primul rând profesorul unei strălucite generații de artiști români: Grigore Manolescu, Marietta Ionașcu, Ana Dănescu, Nottara, Liciu, Brezeanu, Toneanu, Livescu, Alexandrina Liniver — viitoare d-nă Gusty, Lucreția Ionescu — viitoare d-nă Brezeanu, Titi Gheorghiu, pentru a nu numi decât pe cei mai cunoscuți.

Întâmplarea fericită care a înmănunchiat în Bucureștii ultimelor decade ale secolului al XIX-lea talente excepționale nu scade din meritele profesorului care a format, a îndrumat, a dat aripi, unor personalități artistice variate, găsind metode pedagogice ca elevii să nu semene între ei¹.

Izbînda unui actor nu este meritul lui exclusiv. Un mare talent îți întoarce întotdeauna gîndurile către școala a cărei creație rămîne măcar în parte. Un ade-vărat temperament de profesor a fost Ștefan Vellescu, nu pentru că a ocupat ani de zile catedra clasei de declamație din Conservator, nu pentru că a înființat un liceu internat, ci pentru aptitudinile sale pedagogice, pentru claritatea de expunere, pentru știința de a detecta talente, pentru dragostea și rîvna în operația atît de dificilă de creștere a cadrelor actricești.

Ce principii a inculcat el cu atît de frumoase rezultate? Cine a fost acest Vellescu și mai ales ce dispoziție sufletească și culturală a avut, cum a gîndit, ce a urmărit?

Acest neobosit luptător pentru binele artei dramatice românești s-a născut la Craiova (1836? 1838?), orașul de baștină al multora dintre actorii noștri. Tatăl său era avocat cu dar de mîină; de altfel, în general, în mare parte a vieții, Vellescu a fost om avut, fără grija zilei de mîine. Cu toată împotrivirea familiei a devenit de tînăr actor, jucînd în orașul natal în trupa lui C. Mihăileanu. Prin

¹ Iancu Brezeanu, *Amintiri, Vinurile mele priticite de Gaby Mihăilescu*, București, 1939, p. 38: «Ce mare profesor acest Vellescu! Te lăsa cu mijloacele tale. Nu căuta să-și impună felul său de interpretare, obli-gîndu-te să faci ca el».

I. Lăscărescu, vechi elev al Școalei Filarmonicii, ajunge să joace la București și joacă timp de 4 ani în trupa lui Millo, la Bossel. În 1858 se reîntoarce la Craiova, angajat de Theodorini. Joacă și la Iași. Colegii săi de breaslă sînt pe rînd: Costache Caragiale, Iorgu Caragiale, Dragulici, Dimitriade, Pascaly, Fany Tardini, Millo, Pancu, Felbariad, Petre Vellescu¹.

Abia după mulți ani de teatru, în martie 1867, fiind în trupa lui Dimitriade și relevîndu-se în rolul vornicului Bucioc din piesa cu același nume de Urechia, obține, prin intervențiile lui Urechia, secretar general al Ministerului Instrucțiunii, o bursă pentru studii speciale la Paris. La Paris rămîne aproape trei ani și studiază la Conservator cu profesorul Régnier. E probabil să fi debutat chiar pe scena teatrului Odéon în octombrie 1869, într-o piesă clasică franceză, după cum ne lasă să presupunem o scrisoare autografă, păstrată la Arhivele Statului² adresată Comitetului Teatrului Național și datată Paris, 30 septembrie, 1869.

Întors de la Paris, ocupă după scurtă vreme, reînființînd-o, catedra recent desființată³ de declamație de la Conservatorul din București, ce fusese inaugurată de Costache Caragiale. Vellescu rămîne profesor titular definitiv și predă cursul pînă la sfîrșitul vieții.

După întoarcerea sa în țară el joacă sporadic în diferite grupări actoricești, alternînd trupa lui Pascaly cu cea a lui Millo, alcătuiind chiar o trupă proprie: Asociațiunea dramatică. Viața teatrală a acestor ani este caracterizată de certuri zgomotoase în jurul concesiunii primei scene, intrigă, invidii încurajate prin sistemul comercialist al concurenței care duc la neîncetate dezmembrări și regrupări de trupe. Nimic n-a produs mai multe dezbinări între actori ca de pildă «beneficiile»; în jurul unui asemenea spectacol în beneficiu intervine o ruptură între Vellescu și Pascaly⁴.

După o tentativă de a constitui, în 1870, o societate («Emulațiunea»), în scopul imprimării unui reviriment salutar teatrului românesc, Vellescu mai joacă doi-trei ani, apoi părăsește profesia dramatică, poate conștient că nu avea o reală vocație de actor.

În 1885 este director al «Revistei Literare», continuatoare a «Literaturului»; în 1888 este directorul publicației «Revista Romînească», proprietate a lui M. I. Toncescu; în 1893 scoate o revistă satirică proprie «Albine și Viespi».

Între timp ocupă felurite demnități: e membru în Consiliul Comunal al Capitalei, unul din membrii fondatori ai Ateneului Român, își împrumută alura și fizicul decorativ, obișnuit în roluri de prestanță și majestate, ceremoniilor pe care le prezidează ca ofițer al stării civile. În primăvara anului 1899, cînd în București se constituie o societate cooperativă pe acțiuni în vederea clădirii și înființării unui teatru popular, cu o academie de muzică și artă dramatică, Ștefan Vellescu se numără printre primii ei fondatori⁵.

Abia numit, înainte de începutul stagiunii, în august 1899, subdirector al Teatrului Național din București, director fiind Scarlat Ghica, nu apucă să-și materializeze intențiile căci moare în noaptea de 1 spre 2 octombrie 1899. Punctul său de vedere era să aducă în repertoriul Teatrului Național opere dramatice

¹ Cu Petre Vellescu, actor contemporan, nelipsit din trupa lui Pascaly, nu are vreo legătură de rudenie; e vorba doar de o coincidență de nume.

² Fondul Teatrului Național, Administrative, București, 1869, dos. nr. 295, fila 262.

³ Vezi protestul elevilor, printre care semnează și I. L. Caragiale, prin care cer să nu se renunțe la această catedră. Arh. Stat. Buc., dos. nr. 306, 1869, fila 63.

⁴ Arh. Stat. Buc., Fondul Teatrului Național, dos. 317, 1870, fila 31.

⁵ «Revista Literară», nr. 14, 15, 16, 1899.

clasice încă ne jucate la noi, alături de cele dintîi piese originale. Deși contemporanilor (Th. M. Stoenescu) acest din urmă repertoriu putea să li se pară desuet, inconsistent, dintr-o pioasă aducere aminte, dintr-o respectuoasă recunoștință pentru ctitorii teatrului romînesc, Vellescu (să nu uităm că era istoricul primelor manifestări teatrale de la noi) inițiază reprezentarea textelor primilor noștri dramaturgi: C. Caragiale, Bălăcescu, Pantazi-Ghica, Scurtescu¹. Repetițiile erau avansate cu piesa *Femeia* în reluare, inițial intitulată *Domnița Rosanda*, de B. P. Hasdeu, în care avusese el însuși succes la premieră, pe care o punea în scenă cînd l-a surprins moartea.

Vellescu a fost un intelectual cultivat, cu studii de specialitate, făcute după o formație care ar fi putut fi socotită încheiată după numărul de roluri și succese deja deținute, în sfîrșit un scriitor; de nu s-ar judeca decît după diferitele cereri banale, în chestiuni administrative, adresate Comitetului teatral, scrise de mîna sa și păstrate la Arhivele Statului, se vede limpede că știa să redacteze, să ceară argumentat un lucru precis, fără să se piardă în detalii neesențiale, mai ales în comparație cu alți colegi de breaslă care abia se iscălesc stîngaci în josul unei pagini scrise de altcineva.

De altfel a fost prietenul și colaboratorul lui B. P. Hasdeu în redacția revistei «Satyrul», în care semna foiletonul cu pseudonimul Iao-Tseu-Ki.

Criticile sale teatrale sînt semnate deseori Kent (în «Revista Romînească»), de la Craiova (în «Revista Literară», în care și Barbu Ștefănescu semna De la Vrancea), uneori Eu în alte publicații («Romînul»).

Capitolele, în număr de XXXIX, de istorie a teatrului romîn, pe care le începe la 1 august 1897, în «Revista Literară» din îndemnul directorului acestei reviste, Th. M. Stoenescu, sînt concepute sub forma unor scrisori adresate acestuia din urmă. Ele cuprind un material foarte dens de date care îmbrățișează perioada de la stăpînirea dacilor, oprindu-se și la formele de teatru popular (Irozii, Păpușarii, Orațiile de nuntă), pînă la 1848 inclusiv, cînd o dată cu moartea fiicei sale, Vellescu întrerupe brusc seria de scrisori². Aceste capitole sînt de fapt mai degrabă o înșiruire de documente (acte oficiale, scrisori, fragmente din piese originale, texte populare, cronicile teatrale — socotite tot documente), care presupune o muncă migăloasă, nelipsită de riscuri³, de cercetător dornic să reconstituie cît mai complet etapa de început a teatrului romînesc, decît o lucrare de interpretare a faptelor istorice. În acest sens, titlul găsit de Vellescu se potrivește foarte bine: *Pagini pentru istoria teatrului romîn*. Din puținele rînduri de comentarii personale, cu care de obicei încep scrisorile, reiese accentul pe care Vellescu îl pune pe munca preliminară de strîngere de documente și modestia

¹ «Timpul» din 10 septembrie 1899: «Ca o idee nouă care trebuie neapărat să ia ființă în existența Teatrului Național, direcțiunea se gîndește să pue pe scenă, dintre piesele vechi, pe acelea care au avut răsunset la vremea lor și care pot astfel să arate începuturile Teatrului Național și drumul făcut pînă azi. Aceste piese sînt azi aproape necunoscute, iar autorii lor uitați. Teatrul nostru pare a fi fără tradițiuni în trecut. E o părere greșită care trebuie să înceteze, iar generațiunea nouă cată să știe că au existat autori romîni care au cugetat și scris pentru teatru: C. Caragiale, Bălăcescu, Pantazi-Ghica, Depărățeanu, Scurtescu etc., etc. . . »

² Primul capitol este cuprins în n-rul 19 al «Revistei Literare», 1897, ultimul în n-rul 7 al «Revistei Literare», 1899.

³ «Amice, nici nu-ți poți închipui cît necaz și cît praf înghiți cînd te hotărăști a te face . . . șoarece de bibliotecă. Nu este tocmai plăcută îndeletnicirea de a cerceta tipăriturile vechi sau noi, pentru că, după ce ai înghițit un mîerț bunicel de microbi din praful volumelor în 4,8 sau 16 te încredințezi, la urma urmelor, că din convulsiunile gîndirilor încalcite ale pedanților, nu poți storce adeseori decît o înșirare de minciuni și nerozii editate în versuri sau în proză. De cercetezi mai amănunțit comentariile din ceasloavele unor anumiți savanți, rămîi extaziat de atita trudă și cheltuială de hîrtie tipărită ca să dovedească un fapt evident și netagăduit . . . în «Revista Literară», nr. 20, 1897.

cu care înțelege să se retragă în dosul informațiilor pentru corectitudinea și precizia cărora se angajează cu tot capitalul său de cunoștințe. «Ca să scrii istorie, trebuie să studiezi, să cunoști, să știi; imaginația și fantezia nu încap într-o asemenea lucrare»... Vellescu este la curent cu tot ce s-a scris în jurul teatrului românesc; el dezvăluie neadevăruri în lucrarea lui Belador¹, corectează anumite afirmații ale lui Ollănescu din *Teatrul la români*, se referă de câteva ori la lucrarea lui Sulzer² pe care o cunoaște temeinic. E trist pentru noi că paginile pentru istoria teatrului românesc se opresc la 1848.

Foarte multe din piesele jucate între anii 1860—1880 sînt atribuite (de Ollănescu, de Stoenescu) lui Ștefan Vellescu: *O spaimă*, poveste (?!), un act, *O glumă serioasă*, vodevil, *Elena*, comedie în 2 acte, *Amorul la București*, 4 acte (acestea două din urmă sînt anunțate, împreună cu traducerea piesei *Othello*, ca fiind sub tipar de același autor pe dosul copertei volumului *Teatrul și școala*), *Lăpușneanu*, *Banul Craiovei*, *Prea tîrziu*, *Hagi-Bina* etc. Multe din ele vor fi fost probabil localizări și traduceri. Două comedii ale lui se găsesc publicate în revista «Albine și Viespi»: *Blond sau brun*, comedie într-un act, reprezentată la Teatrul Național din București la 3 mai 1883³, și *Mincinosul*, comedie în 2 acte, imitată după E. Scribe (*Le menteur véridique*)⁴.

E vorba de două comedii-farse, din care nu lipsesc înțepături, de altfel destul de inofensive, la adresa femeilor cicălitoare, a lipsei de adevăr a știrilor din ziare («minte ca o gazetă»), care folosesc drept efect comic pronunția stricată a limbii romîne de către un grec, de pildă (*Blond sau Brun*). Dialogul are nerv, autorul e actor și lucrul acesta se simte în înlănțuirea firească a replicilor. Mai interesant este procedeul încă neîntîlnit de a folosi ca personaj în piesă pe însuși actorul distribuit: Ștefan Iulian îl interpretează pe Ștefan Iulian (*Mincinosul*). Amuzantă, neașteptată, cerînd complicitatea publicului, apare și controversa din *Blond și Brun*, în care Leonidas, jucat de Iulian, susține împotriva Savastiței, soția sa, că actorul Iulian de la Teatrul Național e brun.

Apelurile pentru sprijinirea teatrului, strecurate în cuprinsul piesei, sînt procedee de care se folosise și Alecsandri, în cînticelele lui. Într-un punct Vellescu stabilește o comunicare directă cu publicul, care sparge iluzia liber consimțită că pe scenă lucrurile s-ar petrece ca și cum deschiderea spre sală n-ar exista. Unul din personaje, în loc să se adreseze numai partenerului, făcînd abstracție de asistență se referă direct la publicul din sală: actorul Iulian către Costică: «O să vă cer o favoare: cînd veți ajunge iar la minister, să încurajați Teatrul Național!».

Costică (*arătînd publicul*): «Aceasta e treaba dumnealor!».

Nimic nu e mai greu decît să faci să reînvie jocul unui actor. Chiar este oare posibil? Știu bine că dacă n-aș fi auzit de atîtea ori pe Aura Buzescu, pe Timică,

¹ Mihail N. Belador, *Istoria teatrului român*, Craiova.

² F. I. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens...* Viena, 1752.

³ «Albine și Viespi», nr. 7, 1893. În distribuție: Leonida Sitaridis (Ștefan Iulian), Savastița (A. Velner), Dr. Cimentescu (C. Nottara), D-l. Lache (A. Catopol), Ioniță (V. Alexandrescu).

⁴ Această comedie a fost reprezentată pe scena Teatrului Bossel în stagiunea 1872—1873 de către elevii clasei de declamație. Mai tîrziu Iulian și Manolescu au reprezentat-o pe scena Teatrului Național. În distribuție:

Costică Verdescu....	Gr. Manolescu	D-na Zoe...	d-na T. Pătrașcu
D-l Orzeanu....	I. Petrescu	D-l Rozescu...	C. Davidescu
Actorul....		Marioara...	El. Mateescu
Goldenberg....		Un chelner...	Catopol
Un dantist englez....	St. Iulian		
Signor Salto Mortale			
Rozescu, senator....			

nimeni n-ar putea, prin scris, să-mi redea intonațiile, gesturile, viața lor scenică, acțiunea lor, jocul caracterul mișcările. Ce știm noi despre o Aristizza Romanescu cu toate amintirile ei, cu toate scrisorile lui Alecsandri?

Creațiile lui Vellescu au fost puțin numeroase și pare-se inegale. Repertoriul predilect: acela de melodrame, pe care, în Franța, îl juca Frédérick Lemaître. Pe marele Frédérick, Vellescu l-a putut vedea în timpul șederii sale la Paris, în plină apoteoză la teatrul Odéon și e probabil că a preluat de la acest actor care se bucura de o excepțională priză asupra publicului latura de sublim, de majestate, de grandios în interpretare.

Călugărița sîngerîndă, Supliciul unei femei, Tăierea pruncilor (dramă biblică), *Nebuna de amor, Caterina Howard, Curierul de Lyon, Jucătorul de cărți, Bastardul, Ștrengarul din Paris, Nunta lui Figaro (Almaviva)*¹, *Domnița Rosanda, Vornicul Bucioc*, iată cîteva din piesele în care a jucat Ștefan Vellescu, mai întotdeauna deținînd rolurile de prestanță, care solicitau putere și eleganță, roluri de nobili, de regi, cînd era cazul.

Așa cum a fost, Vellescu a cîștigat aprecierea lui Hasdeu, care consacră jocului său destule rînduri în cronicile sale de teatru și, în orice caz, frumos, elegant, rece, cum se pare că era, a stîrnit admirația publicului feminin. Era, ne spune Ollănescu, tipul reușit al amoretului: «Cu grai dulce, ochi galeși, zîmbet cuceritor de inimi».

Dar, după cum am mai arătat, nu actorul Vellescu va rămîne în istoria teatrului nostru și nici autorul de comedii, ci ideile a căror valoare artistică a fost recunoscută și confirmată cu succes de actori, elevi ai lui.

Conferințele ținute în sala Ateneului Român de Ștefan Vellescu, în 1870 — la acea dată abia trecut de 30 de ani, intitulate *Teatrul și școala*², sînt pentru noi depozitarul gîndurilor lui generoase de creștere în cultură a poporului român. Există grupate în acest ciclu de conferințe toate ideile care caracterizează gîndirea despre teatru a lui Vellescu; aceste idei, expuse aici uneori cu emfază și întotdeauna cu intransigența tinereții, se vor păstra în esență — atenuîndu-li-se exagerările, completîndu-se cu vremea — de-a lungul întregii cariere a lui St. Vellescu și se vor regăsi fiecare răzlețită una de alta în vreo prefată, vreo acțiune practică, în cîte un pasaj din curs, în cronicile mult ulterioare.

De la bun început titlul — *Teatrul și școala* — pune în lumină credința sa în funcția educativă a scenei și deci în utilitatea îndeplinirii ei, comună desigur tuturor acelor care, luminați și cu dorință de progres, și-au dedicat activitatea campaniei duse pentru propășirea Teatrului Național. Eliade, Asachi, Rosetti, Aricescu, Hasdeu, Kogălniceanu, Odobescu și alții încă, toți acești luptători s-au întîlnit în păreri și au apărut în front comun, cu consecvență, tot ceea ce slujea latura de îndreptar moral și social a teatrului.

Durerea sinceră care se desprinde din tonul conferințelor pentru situația precară în care se afla teatrul nostru național, preocuparea constantă de a o analiza în amănunțime pentru a găsi remedii oportune, demonstrează dăruirea lui Vellescu pentru progresul unei instituții de cultură națională.

Conferințele de la Ateneu, în care Vellescu își propune «a scruta răul și a afla un mod de îndreptare», mai dovedesc încă ceva: încrederea sa în puterea salutară a unei critici obiective, sincere și cinstite. «Scrutînd cineva cu perseverență un rău probează dorința cea mai vie de a cerceta cu același zel și mijloacele de a remedia acel rău», repetă Vellescu cînd își începe cea de-a doua conferință

¹ Cu Pancu în Figaro — nereușit — și cu Millo în Brid'oison.

² Șt. Vellescu, *Teatrul și școala*, București, 1870, conferințe ținute în sala Ateneului Român.

despre teatru. Chiar numai din acest început se vedește ce rol de primă importanță are critica în concepția sa. Critica este o lucrare de interpretare, cu nimic mai prejos ca orice altă operă de creație, « critica este o artă ». Instrumentul ei nu e ciomagul « născocit în numele libertății », după cum nici lupa cu care se vînează greșeli; ea nu este nicidecum un proces verbal. Prefața la revista de intenții critice mărturisite, « Albine și Viespi », fondată de Vellescu în 1893, scoate în relief această latură constructivă a criticii și o apără ca fiind singurul ei scop.

Toată viața sa Vellescu va ști să critice, în înțelesul bun al acestui verb, căci critică de fiecare dată cu conștiința unei datorii obștești de împlinit, fără prezumție personală. Răspunsul către « d-l A.C. », care îi ceruse părerea cu privire la tragedia pe care o compusese¹, poate servi drept exemplificare la această afirmație. Acceptarea unei piese slabe, încurajarea unui autor pe un drum greșit nu ar fi de nici un folos teatrului așa că, fără false menajamente, fără reticențe convenționale, dar și fără să degenereze în ofensă, Vellescu, după ce a luat în discuție lucrarea din punct de vedere literar și scenic și a indicat oarecare mijloace de îndreptare, se răzgîndește brusc și încheie aspru: « Începeți altă lucrare ».

Revenind la conferințele sale în care urmărește dezrădăcinarea relelor care subminau teatrul și arta teatrală națională, ne surprinde cu cîtă acurateță cercează Vellescu cauzele istorice ale acestei decăderi, unanim recunoscute la vremea aceea de actorii, Millo, Pascaly, Dimitriade, autori a tot felul de proiecte, schițe de proiect de reorganizare a teatrului; chiar și guvernul întrerupe subvenția sub motiv că acești bani publici ar fi rău întrebuințați de un teatru decăzut. Străbaterea drumului înapoi către izvorul unei stări de fapt îi caracterizează modul de cercetare. Nu se mulțumește să înregistreze o stare de fapte ci, scormonind date, caută explicații istorice, depune o muncă serioasă de investigație prin care dovedește că o anumită stare prezentă, contemporană, nu e în fond decît produsul unei îndelungate acumulări anterioare. De aceea conferințele încep cu un scurt istoric al teatrului românesc în Muntenia și în Moldova.

De aceea cînd în 1893, în: « Albine și Viespi », reia în discuție situația aproape neschimbată față de 1870 a teatrului nostru și din nou arată consecințele fatale ale spiritului utilitarist, cum îl numește, de afaceri în probleme de teatru, articolul său începe tot printr-un succint rezumat istoric, menit să explice calitatea jalnică a repertoriului actual prin nefasta tradiție a traducerilor și localizărilor de farse, operete, melodrame, piese fantastice, care au făcut, în cursul anilor, din Petrache² — mașinistul — condiția de existență a teatrului românesc: « Această olla podrida literară e o moștenire veche care scade foarte anevoie deși clocotește pe jăratecul Thaliei și al Melpomenii de atît amar de vreme³ ».

În sfîrșit, aceeași nevoie a cercetării cauzei istorice explică munca sîrguincioasă de extragere de documente care stă la baza paginilor de istorie a teatrului. Ștefan Vellescu privește situația contemporană a teatrului în complexul dezvoltării ei de-a lungul întregii sale perioade de existență, niciodată izolat, ruptă de trecut ori de viitor. Recunoașterea mișcării neîntrerupte de curgere a vieții, a strînsei înlănțuiri a evenimentelor, explicarea unuia prin celelalte anterioare, îi dau profunzime de gîndire, îl ajută să deslușească soluții.

În primul rînd el pune problema eliberării teatrului de sub dependența interesului privat, căci, după Vellescu, urmărirea cîștigului material de pe urma

¹ Ștefan Vellescu, *D'ale teatrului, d-lui A. C.*, « Albine și Viespi », nr. 5, 1893.

² Mașinistul care manevra trapele și care punea la punct furtunile, cutremurele, flăcările inerente acestui repertoriu.

³ Ștefan Vellescu, *D'ale teatrului, Teatrul Național*, în « Albine și Viespi », nr. 6, 1893.

întreprinderii teatrale, cu toate răsfrîngerile pe care le comportă în repertoriu și în jocul actorilor, este cauza acestei decăderi; deci eliberarea lui de paralizanta grijă permanentă a acoperirii financiare și aceasta fie printr-o etatizare a teatrului — în care Vellescu nu are încredere — fie prin înființarea unei societăți cu scopul încurajării literaturii dramatice naționale, care să asigure prosperarea teatrului formînd o școală, acordînd premii, burse și proiectînd înființarea unui teatru propriu. Cu această societate, pe care o numește semnificativ « Emulațiunea », Vellescu urmărește o reeditare a societății Filarmonica de altădată și vede în ea mijlocul de regenerare a uneia « dintre cele mai frumoase și indispensabile instituțiuni de cultură națională ».

Dacă ținem să înfățișăm aceste propuneri, de altfel nerealizate, ale lui Vellescu, este ca să subliniem încă o dată atașamentul lui pentru cauza teatrului, lipsa lui de scepticism, surprinzătoare la o dată cînd indiferența cîrmuirii, în probleme de artă, tocea veleitățile cele mai insistent rebele.

Prima consecință a eliberării teatrului de obsesia suportului material este posibilitatea alcătuirii repertoriului, în sfîrșit, după criterii artistice. În legătură cu repertoriul intervin cele două păreri despre misiunea teatrului: A « moraliza »? A « dilecta »? După Ștefan Vellescu teatrul nu are altă rațiune de a exista decît dacă exercită o influență puternică morală asupra societății. « Teatrul, ca și însăși arta, nu este, nu poate fi decît expresiunea cugetărilor morale ale societății. Numai acesta este domeniul său și de îndată ce se abate de la această cale, se degradează, degradînd chiar pe cei ce-l admit »¹.

Vellescu apără pînă într-atît misiunea strict moralizatoare a teatrului încît, sub motiv că ar duce la concluzia pesimistă că triumful răului e logic, nu admite pe scenă nici un element negativ, nici o descriere a răului. Arta trebuie să înfrumusețeze natura, spune în esență Vellescu și greșește numai atunci cînd își închiuie că această înfrumusețare, îmbunătățire a naturii, care trebuie să fie *scopul* final al artei, trebuie să fie și *obiectul* reprezentării ei.

El ajunge astfel să nege — și în chip furtunos — nu numai toate producțiile pe care azi le-am numi naturaliste, pline de crime, vicii, obscenități, infirmități umane², care exploatează oribilul și care suscită poate curiozitate, nicio-dată însă admirație, dar chiar producțiile pe care le-a promovat romantismul și care, pentru că fac loc în literatură oamenilor de dimensiuni reale din diferite straturi sociale, cu vicisitudinile lor zilnice, aduc în scenă deseori femei prostituate (*Dama cu camelii*), sinucigași (*Chatterton*), hoți etc.

Din nevoia păstrării decenței pe scenă, Vellescu ajunge în fond să îndemne indirect la o condamnabilă idilizare a vieții, din moment ce neagă chiar și producțiile realiste originale semnate de Alecsandri, pentru acea « bassă degradare a unei societăți » pe care o înfățișează. *Cucoana Chirița în provincie*, *Cucoana Chirița la Paris*, *Rusaliile*, sînt socotite indecente, vulgare, irespectuoase, ofensatoare, depri-mante; Zgîrcitul risipitor stinge lumînările ca să poată trece amantul soției sale, în *Rusaliile* cineva întreabă « unde-s frații romîni? » și răspunsul e « la cîrciumă ».

Deși Vellescu recunoaște că elementul comic și critica moravurilor sînt de domeniul scenei, el se ridică împotriva căutării de efecte comice imediate, cere ca rîsul să nu fie suscitată fără a da și de gîndit și atrage atenția asupra confuziei dintre critică și ofensă.

¹ Ștefan Vellescu, *Teatrul și școala*, București, 1870, p. 7.

² El opune acestei literaturi capodoperele clasice: « Operele mari nu se servesc de aceste medii. Rodrigue, Cinna, Orest, Othello, Macbeth, Faust etc., nu sînt nici oficioși, nici orbi, nici nebuni. Tartuffe, Alceste, Sganarelle, Scapin, Mercadet, nu sînt de loc gîngavi, surzi, sau peltici », *Teatrul și școala*, p. 20.

«Cînd dară teatrul cade în eroarea de a arăta cu degetul persoanele și a ne da cîteva excepțiuni horide, iese din sfera sa și își neagă misiunea»¹.

Vellescu vede în reprezentarea exclusivă a exemplarului puterea morală a scenei asupra poporului. Dar nu va rămîne toată viața la aceste precepte corneliene, în virtutea cărora caută pe scenă doar pilde demne de admirație. Timpul, și cu aceasta socotim maturitatea de gîndire, atenuază intransigențele, nedreptățile proprii tinereții, cînd de dragul unei idei scumpe ce trebuie susținută sacrificii valori recunoscute. Vellescu își contrazice propriile păreri și scrie el însuși farse, comedii, într-unul sau două acte, lipsite de vreo tendință precisă, cu personaje care vorbesc inutil scîlciat romînește, aproape neinteligibil (*Blond sau brun*). În comediiile lui, publicul nu are de văzut nici cum arată un model, nici cum se alege un exemplu. Cu atît mai curioasă apare excluderea urîtului, a strîmbătății din artă, cu cît Vellescu a dovedit deja la acea dată² și dovedește în repetate rînduri de acum încolo că stăpînește un simț critic extrem de fin și veșnic treaz, un simț al ridicolului redutabil și mult umor; de altfel el apără cu vehemență, după cum s-a văzut, genul critic și satira. Spre deosebire de cele susținute în conferințele de la Ateneu, Vellescu pledează mai tîrziu pentru adevăr și firesc în piesa de teatru (vezi «D-lui A. C.») ca și pentru realism în jocul actorului. Iată ce-și amintește Ion Livescu din cursul profesorului Vellescu: «Nu uitați că plecînd din clasă, în înțelesul bun și potrivit al artei voastre, nu încetați să fiți spionii, cercetătorii societății. Nu e fără interes pentru voi să vă uitați cu de-amănuntul la un om elegant, la un cerșetor, la un mahalagiu, la un bețiv, la oricine. Priviți-i cum vorbesc, cum dau mîna, cum se așază, cum mînîncă, cum umblă sau mai știu eu ce fac. Înregistrați-le toate, ca în rafturi, în memoria voastră și tot ca din raft le veți scoate în ziua cînd veți avea de interpretat un tip asemănător»³.

Cercetarea atentă și pasionată a societății, analiza consacrată tipologiei contemporane, văzută în diversitatea, mișcarea sa și interdependența dintre diferitele sale elemente constitutive devine punctul de plecare în gîndirea lui Vellescu: «Se poate ca d-voastră domnilor și mai ales d-voastră doamnelor, se poate ca dintr-o pornire estetică să doriți ca profilurile ce vom desfășura să fie frumoase; la aceasta nu mă leg căci frumosul — atît de drag sexului gingaș — de l-am înfățișa în chip absolut am face-o negreșit în paguba adevărului», spune el în 1886 în cursul unei conferințe, ținute tot la Ateneul Român, intitulată *Profiluri contemporane*⁴.

Dar dacă cu timpul respectarea realității devine crezul artistic al lui Vellescu și contrazice teoriile sale despre moralitate pe scenă, ce trebuie totuși reținut ca valoros din expunerile sale din 1870 și ce se păstrează din sistemul său de a înțelege fenomenul teatral?

Se menține scheletul solid pe care și-a clădit teoriile sale. În primul rînd încrederea sa nestrămutată în influența bună pe care poate să o aibă repertoriul asupra publicului; valoarea repertoriului conferă teatrului caracter de școală. Și, în legătură cu repertoriul, pe care-l va considera întotdeauna drept element principal în teatru, punerea acestuia în slujba unei idei, fie că e vorba de dramă, fie că e vorba de comedie. Principiul deci al unei arte anagajate în folosul socie-

¹ Ștefan Vellescu, *Teatrul și școala*, București, 1870, p. 16.

² Activitatea sa în redacția «Satyrului» datează din 1866.

³ Ioan I. Livescu, *30 de ani de teatru*, București, 1925, p. 22.

⁴ Ștefan Vellescu, *Profiluri contemporane*, conferință ținută la Ateneul Român din București, la 14 aprilie 1886. «Literatorul», 1887.

tății. Interese momentane, veleități personale, excentricități în scop de a atrage atenția¹ nu trebuie să intervină.

În al doilea rând, principiul selectiv în artă. Nu orice manifestare din viața curentă intră în domeniul artistic și numai judiciozitatea alegerii cazurilor hotărâște efectul viitor al operei încheiate. Existența reală a unor vicii nu e suficientă pentru a legitima reprezentarea lor artistică; în selecția multitudinii de aspecte reale stă puterea unei lucrări. « Chiar de ar exista, doamnelor și domnilor, asemenea rele în societate, ele nu se pot arăta pe teatru »² spune Vellescu și se gîndește desigur la păstrarea absolutei decențe pe scenă. Noi însă reținem — și înaintea noastră strălucirii săi elevi vor fi reținut probabil — doar schema de gîndire și anume necesitatea selecției, implicit cerute de el în numele unei păreri altfel depășite.

În sfîrșit, Vellescu va păstra o antipatie neatenuată de ani pentru farse, operete, piese fantastice. « Pachetele de bilete de la cassă au îndrumat pe societari să ocolească pămîntul (*Ocolul pămîntului* — A.C.F), în paguba literaturii sănătoase, demne, artistice și în folosul literaturii grosolane și obscene a Zoililor contemporani »³.

Motivul acestei aversiuni rămîne grija de a feri generațiile tinere de exemple rele, în fond temerea de puterea nefastă a răului de a se reține și de a face ușor prozești, « O gîndire brutală și necuviincioasă, oricît de meșteșugit așezată, se întîpărește adînc în inimile și mințile tinere; și în aceasta văd eu pericolul, căci o desfășurare de acțiuni presărate, de tipuri vulgare, cuvinte și aluziuni grosolane și necuviincioase, este dezastrul ce lovește o instituțiune și o dărimă cu încetul deodată cu reputațiunea scriitorului care s-a coborît atît de jos »⁴. Aceeași nevoie de austeritate care însă degenerază într-un fals și forțat puritanism îl ridică pe Vellescu împotriva realismului lui I. L. Caragiale și îl face să reprobe reprezentarea comediei *D'ale carnavalului*⁵.

Repertoriul care-l satisface pe Vellescu din multe puncte de vedere, printre care trebuie să includem și o oarecare teamă și fugă de realitatea imediată, este cel clasic. La clasici apelează ori de cîte ori are de dat vreun exemplu, vreo recomandare. Și tot la ei recurge cînd, de curînd ales subdirector al Teatrului Național, alcătuiește un repertoriu cu precădere clasic. « În repertoriu se va da loc larg pieselor originale alături de lucrări clasice nereprezentate încă pe scena Teatrului Național. Clasicismul e o sorginte în care se dezalterează toate teatrele din lume și de aceea negreșit nici al nostru nu trebuie să se lipsească. El formează temelia solidă a teatrului, el nutrește cugetarea cu modele nepieritoare »⁶.

Este locul să vorbim despre ceea ce caracterizează, luată în întregime, personalitatea lui Vellescu: sentimentul frumosului clasic. Respectul acestei tradiții clasice nu impietează de loc asupra ideii progresului neîncetat. Dimpotrivă putem spune că Vellescu este o minte ageră, deschisă, la care orice idee nouă

¹ « Știu foarte bine că omului îi este cu totul penibil de a rămîne obscur. A lucra oricum ar fi, a se produce ori în ce, numai pentru ca să iasă mai presus de ceilalți, este o ambițiune, însă ambițiunile nu sînt virtuți », *Teatrul și școala*, p. 18.

² Șt. Vellescu, *Teatrul și școala*, București, 1870, p. 15.

³ Idem, *D'ale teatrului*, *Teatrul Național*, în « Albine și Viespi », nr. 6, 1893.

⁴ *Ibidem*,

⁵ De la Craiova, *D'ale carnavalului*, în « Revista literară », 21 aprilie 1885 și « Revista Romîncă », nr. 2, 1888 (Kent).

⁶ « Timpul », vineri 10 septembrie 1899.

are acces; respectul tradiției clasice nu reprezintă o retragere¹. Rezistența lui față de arta modernă, pe care o afișează uneori, se referă mai ales la aspectele crude, naturaliste ale unei anumite literaturi a vremii, pe care am văzut deja de ce o înfiera.

În același sens, adică circumscrisă la anumite aspecte numai, trebuie înscrisă diatriba împotriva teatrului modern — liber, cum îl numește Vellescu, pentru că își nesocotește misiunea care îi impune anumite condiții — cuprinsă în nuvela *Iusuf Abdulah Hilmi*²: un muncitor, Iusuf, dezgroapă întâmplător o sculptură: «Ce var bun o să facem din aceste pietre! și voios, fără conștiință, înjugă boii ca să meargă să arunce în cuptor o operă de artă, munca unui Fidias poate, o manifestare a artei clasice care cine știe în cursul veacurilor de câte generațiuni a fost admirată. Lucrarea de artă, *arta clasică* fu transformată în *var gras* de ignoranța și stupiditatea barbarilor. Teatrul liber, cu aberațiunile sale, aruncă zilnic în cuptor arta clasică, pentru a o transforma, nici măcar ca barbarul Iusuf, în var gras, ci în producțiuni bolnave și ignobile».

Cu toată pasiunea lui Vellescu pentru clasici, ar fi nedrept să-l considerăm un refractar la inovație. «Ideile noi au de multe ori nefericirea a părea grele, incomode; și pentru că nu sîntem deprinși cu ele, ca pe niște noi vestminte le respingem și nu le primim decît cu greutatea cu care străbunii noștri au înlocuit ișlicul prin pălăria modernă»³, spunea el încă din 1870.

Vellescu nu este un suficient îndărătnic, cum lasă să se înțeleagă contemporanul său Th.M.Stoenescu, într-o discuție care poate fi interpretată ca o «querelle entre les anciens et les modernes»⁴.

Pentru a demonstra spiritul deschis, tînăr, primitiv al lui Vellescu, reținem critica făcută piesei *Saul* de Al. Macedonski și C. Pavelescu, în «Albine și Viespi» în 1894, deci mult înainte încă de momentul obiecțiilor lui Stoenescu. Vom neglija concluziile analizei propriu-zise făcute piesei, care pentru noi rămîne un pretext, un punct de plecare, pentru a extrage, dincolo de cuvintele folosite, poziția față de progres a criticului.

Întîi se desprinde ideea foarte justă că operele moderne nu trebuie judecate cu aceleași criterii ca cele clasice și că admirația clasicilor nu trebuie să atragă imitarea lor servilă. Față de tragedia clasică, tragedia modernă aduce schimbări fundamentale și aceste înnoiri sînt un lucru care merită să fie apreciat. Menținerea încăpățînată a unor formule astăzi depășite chiar în numele succese-lor altădată bine meritate, nerecunoașterea mișcării continue la care e supusă lumea, toate acestea văzute ca un pericol în drumul spre desăvîrșire, iată suficiente premise pentru a demonstra mobilitatea de spirit a lui Vellescu. Nimic nu e definitiv, oricînd valabil, fiecare realizare trebuie privită ca o variantă către o altă superioară: «forma cea mai perfectă, (sic) va fi întotdeauna aceea pe care o va aduce viitorimea»⁵, gîndește Vellescu. În înfruntarea a două păreri opuse, «independentă sau inspirațiune» pe de o parte, «autoritate sau reguli impuse prin tradiție» pe de alta, vede germele dezvoltării viitoare. Elogiul îndrăzelii

¹ «...Respectăm trecutul vostru bătrîn, păstrăm memoria voastră cu venerațiune, voi adăugați fondul monumentelor de glorie națională, dar dacă pregetați a merge alături cu noi către progres, nu ne împiedicați mersul ci rămîneți în aureola ce v-ați făcut, în gloria ce v-au acordat contemporanii voștri... Dante n-a șters memoria lui Homer; Michel Angelo n-a oprit pe contemporanii săi de a-și rememora operele lui Fidias; profilul societății se înfrumusețează din secol în secol, din zi în zi, dar capetele d-operă ale trecutului tot rămîn căci ele fac istoria generațiunilor trecute». St. Vellescu, *Teatrul și școala*, București, 1870, p. 52.

² St. Vellescu, *Iusuf Abdulah Hilmi*, nuvelă, «Revista Literară», 20 februarie 1896.

³ St. Vellescu, *Teatrul și școala*, București, 1870, p. 27.

⁴ Th. M. Stoenescu, *Teatrul Național*, în «Revista Literară» din 20 august 1899.

⁵ St. Vellescu, *Saul*, în «Albine și Viespi», nr. 11—12, 1894.

în creația artistică cuprins în această critică e suficient pentru a arăta netemeinicia acuzațiilor lui Stoenescu. Și în nici un caz nu trebuie interpretată aprecierea repertoriului clasic drept o retragere, nici drept negarea repertoriului modern, căci iată ce spune Vellescu într-alt loc: «Este în adevăr anevoie a urma în starea actuală de lucruri numai tradițiunile clasicității; dar în repertoriul modern sînt foarte multe lucrări care pot onora o scenă de primul ordin...»¹.

Repertoriul clasic este înțeles de profesorul Vellescu mai ales ca un instrument de desăvîrșire actricească: «Societarii trebuiesc feriți de preocuparea de a juca operete, feerii și alte fantasmagorii. Societarii trebuie să caute a se produce în Hamlet, Othello, Răzvan, Fîntîna Blanduziei etc. și a nu se mai preocupa dacă toate biletele s-au vîndut la casa teatrului»². «Fără studiul clasicului nu veți deveni niciodată artiști», își amintește din cursul profesorului, actorul Ion Livescu.

Formația unui actor e condiționată de rolurile pe care le joacă. Între actor și repertoriul pe care-l joacă se împletesc relații reciproce prin aporturi succesive reciproce. În timp ce acțiunea actorului asupra repertoriului e vizibilă în diversele interpretări pe care înțelege să le dea, acțiunea inversă a repertoriului asupra actorului, e destul de greu de izolat și de definit în mod exact, dar negreșit ea există. Problema repertoriilor își dublează astfel importanța prin caracterul de școală a măiestriei actorului, dincolo de acela de școală a publicului.

Grija, am putea spune părintească, cu care Vellescu se preocupă de creșterea tinerelor talente, de preîntîmpinarea tendințelor de cabotinism, la care, în ultimă analiză, foamea împinge, ne arată că profesorul — el însuși actor — și-a iubit elevii și nimic nu face mai mult decît cordialitatea, dragostea în stabilirea de corespondențe, în transmiterea unor credințe.

Pentru a încuraja tinerele talente în cariera teatrală și, o dată aleasă această carieră, pentru «ca să nu silească pe artist a părăsi simțul estetic și respectul artei ce profesează» — atît de necesare în meserie, se subînțelege —..... «bădărănindu-și aptitudinile pentru a se da de partea aplauzelor ușor cîștigate și mai ales a banilor și mai ușor cîștigați», Vellescu luptă și cere în repetate rînduri măsuri pentru asigurarea traiului de toate zilele, pentru onorarea regulată a muncii actorului³.

În primul rînd deci i se cere actorului respectul artei ce profesează, conștiința ascendentului pe care-l poate dobîndi asupra societății. Apoi, și legat de aceasta, seriozitate, modestie, răbdare, răbdare de a nu anticipa, studiu și reflexiune.

Asupra studiului Vellescu nu va osteni insistînd. «În arte nu etatea îmbătrînește pe artiști ci ignoranța»⁴. Conferințele de la Ateneu sînt o pledoarie pentru studiu, pentru dorința de cunoaștere care trebuie să fie nemărginită. Actorul trebuie să aibă interes pentru orice idee nouă, să lupte împotriva rutinei, care «nu semnifică nici măcar experiență»⁵, împotriva empirismului care impune arbitrar reputații false. Studiul dă o orientare mijloacelor cu care natura înzestrează pe artist.

În legătură cu incultura actorului, în critica pe care mai tîrziu, în 1888, Vellescu o scrie cu prilejul reprezentării piesei *Regele Lear*, cu Iancu Petrescu în rolul titular, el spune: «... iar a ieșit la iveală între cîțiva rutinari vechea și nechezășuita părere cum că vocația sau unele însușiri firești sînt deajuns unui actor. Numai cu acest capital nimeni nu poate creia roluri ca regele Lear»⁶.

¹ S t. V e l l e s c u, *D'ale teatrului*, în «Albine, și Viespi» nr. 6, 1893.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, nr. 4 și 6, 1893.

⁴ Ș t. V e l l e s c u, *Teatrul și școala*, București, 1870, p. 25.

⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁶ K e n t, «Revista Romînească», nr. 1, 1888.

Lipsa studiilor este socotită de Vellescu cauza relei îndrumări a teatrului. Focul sacru, inspirația, improvizația nu țin loc de instrucțiune și nu-și capătă sens decât dublate de studii perseverente, variate, a căror acțiune, lentă, dar continuă, trebuie să împinzească întreaga activitate creatoare. Bineînțeles ar fi absurd să așteptăm totul de pe urma studiilor; nici studiile nu sînt suficiente și ele nu pot suplini inteligența personală a actorului. Pentru prima oară la vremea sa, Vellescu face această foarte interesantă observație cu care, depășind condiția neapărată a studiilor, pe care și alții, înaintea sa, au pus-o actorului, intră în inima procesului creator artistic. Cugetarea e indispensabilă actorului în cariera sa; ca și Diderot, Vellescu susține că un actor trebuie să aibă multă judecată, spirit pătrunzător și sînge rece, că sensibilitatea nu e calitatea dominantă a unui mare actor și că nu inima ci capul hotărăște. Ideea fundamentală a Paradoxe-ului, înrudită cu părerile lui Lessing: un comedian poate avea sensibilitate, dar nu e neapărat necesară, un actor rece și indiferent poate fi mai mare decât un actor sensibil; nu expansiunea fără măsură a sentimentelor ci suverana stăpînire de sine face pe artist. Cu aceste păreri actorul, din histrion, e ridicat la rangul de artist.

Credem că în această scoatere în relief, în insistenta subliniere a *aportului personal* în asimilarea învățaturii, în fond în libertatea pe care a lăsat-o actorului, trebuie căutată cheia succesului profesoral al lui Vellescu; stabilirea exactă a rolului studiului, delimitarea teritoriului acordat studiului și subordonarea întregului capital de cunoștințe supremației inteligenței a garantat varietatea de stil a elevilor lui și, în orice caz, a preîntîmpinat manierismul, sistemul «calapoadelor» sau al «cismăriei dramatice», cum le numește glumeț Vellescu.

Direct înrudită pe de o parte cu ideea excluderii urîtului din artă și pe de altă parte cu ideea restrîngerii rolului sensibilității, cu recomandarea făcută actorului de a *observa* evenimentele vieții de la o oarecare înălțime mai degrabă decât a *le trăi*, apare o altă idee expusă tot într-una din conferințele de la Ateneu, singurul loc de altminteri unde profesorul dezbate probleme specifice artei actoricești: aceea a realismului în artă interpretării și anume a eliminării din jocul actorului a oricăror tendințe naturaliste; însă, cum el nu deosebește prea limpede între naturalist și realist și cum, după el, spectatorului trebuie să i se servească învățături morale gata prelucrate, Vellescu cere în artă o realitate epurată de orice aspecte urite, vulgare, pe care publicul să nu mai aibă decât a o accepta, tale-quala. Această morală continuu predicată, în paguba adevărului, revendicată și în interpretare, este partea cea mai îmbătrînită din concepția lui Vellescu. Dar e de la sine înțeles că nu pentru aceste excese ocupă Vellescu un loc important în istoria teatrului românesc.

De numele său se leagă atitudinea rezistentă față de producțiile frivole, originale cu orice preț, construite după metoda contrastelor violente ale unui romantism tardiv, îndemnul întoarcerii la autoritatea, sobrietatea, stabilitatea clasice; nu trebuie uitat că Vellescu era un om de școală franceză, adică de solidă cultură clasică.

Deși clasic de convingere, Vellescu atacă emfaza și regulile strîmte ale tragediei clasice atunci cînd e vorba de reîntrebuințarea lor în producții moderne, conștient că în artă convenționalul, fie romantic, fie clasic, nu are ce căuta. Admirația clasicului nu e fără margini și nu-l face să piardă din vedere natura vie; el manifestă un gust pronunțat pentru adevăr, o capacitate deosebită de a sesiza fenomenele vieții în continua lor desfășurare. Și, ceea ce este esențial, de numele lui Ștefan Vellescu se leagă mai ales libertatea lăsată actorului în creație, încrederea în valorile lui proprii, în general aversiunea pentru rețete în artă.

... «Fără îndoială, ar fi o imprudență de a admite reguli precise ce ar sili pe actor a se mișca sau a vorbi într-un mod convențional; aceasta ar fi monoton și ridicol căci nimeni nu poate impune reguli pedante științei sufletului, nimeni n-ar fi cutezat să facă într-un mod precis așa zicând teoria expresiunii cuvântului, teoria mișcărilor spontanee ale sufletului. Însă studiul ar face aceea că, fără a preciza nimic într-un mod exclusiv, ar împiedeca pe actor să dea o direcțiune greșită inspirațiunilor sale.

Tocmai neștiința, fără voia sa, are părți convenționale la care rutina tirăște neapărat pe actor...

Teatrul și școala, p. 41.

...«Imi combinasem o colecțiune de... modele, patroane... sau ca să mă explic mai bine, vă rog permiteți-mi a mă servi de un cuvânt întru citva vulgar: *calapoade*. Așa fiecare rol își avea calapodul său: de la amant pînă la valet. Era vorba de un amant, fie el Asirian, Ebreu, Roman, cavaler din veacul de mijloc sau contemporan, calapodul de amant era aci. Mustăți fine zugrăvite cu penelul, ochii codați, părul lung și încîrlionțat. Și Zeid, Ipolit, Orațiu, Etelwood, Armand sau Costică mergeau pe același calapod. Cu această regulă inspirată de acel pretins «foc sacru» posedam un număr însemnat de calapoade.

Astfel aveam calapodul eroului, calapodul tiranului, calapodul trădătorului, acela al tatălui și așa mai departe, căci sistemul meu îmi permitea a îmbrățișa toate caracterele și toate genurile de role; natura mea se potrivea la toate rolurile fără excepțiune. Ce-mi păsa mie dacă anima omului și natura sa fizică nu poate fi aceeași în toate situațiunile vieții? Ce-mi păsa mie dacă toți eroii ce au străbătut secclii ca reprezentanți ai diferitelor faze istorice erau în cea mai contradictorie opozițiune cu calapodul meu? Ce-mi păsa mie, ce vream eu a ști dacă pasiunea în genere pleca din diferite cauze și circumstanțe? Ce-mi păsa mie dacă simțămintele sînt violiști sau domoale după gradul de cultură a secolului în care a trăit personajul ce eram chemat a produce? Nimeni nu-mi spusese că actorul trebuie să aibă o mare cunoștință de anima umană ca să nu cadă în monotonia calapoadelor. De unde știam eu că prin studii speciale și prin reflexiune poate scăpa actorul de această «cismărie dramatică»?...

Teatrul și școala, p. 43.

... «Actorul nu este mare, nu atinge un oarecare grad de perfecțiune prin aceea că s-au admis în termen de teatru: «a avea animă», ci prin oarecare grad de simțibilitate și mai cu seamă prin multă reflecțiune; el cugetă și cugetă matur și pentru acesta trebuie să și știe a cugeta, ca să poată concepe un caracter ce studie. Cît pentru anima sa, nu are nevoie de dînsa la teatru, o poate lăsa în voie bună femeii și copiilor săi, căci, precît anima e neapărată în sînul familiei, pe atît e de periculoasă pe scenă; actorului nu-i cere nimeni anima sa, precum nu-i cere asemenea nimeni individualitatea sa, pe scenă se cere *personagiul*. Pare penibil ca actorul să nu fie considerat decît ca o mașină perfecționată, dar

este așa; și această mașină perfecționată are de motor principal *rațiunea*, căci în arta teatrală, ca în oricare știință, motorile principale *trebuie să fie rațiunea*.

Prin aceasta nu înțelegem negreșit că actorul să fie un automat, nu; dar cerem ca, condus de *rațiune*, să fie mijlocul de a caracteriza bine și just un personaj. Și iată de ce actorul are mare nevoie de instrucțiune»

Teatrul și școala, p. 31.

. . . « În artele de imitațiune nu admirăm natura însăși ci numai asemănarea pur și simplu cu natura.

Realitatea nu numai că nu este ceea ce se cere actorului, dară încă însăși *prefăcător*ia nu trebuie să fie prea mult apropiată de realitate, căci sînt circumstanțe în care realitatea este horidă și arta pentru aceea este artă căci știe a înfrumuseța orice imperfecțiune naturală.

Să admitem un moment că teoria celor ce pretind că numai natura este cel mai bun maestru ar fi fundată și că talentul lăsat sie-și, înlăturînd regulele frumosului, ar putea produce efect. Presupunem dar că un actor partizan al acestei școale ciudate, lăsat cu totul în voia efectelor ce ar produce însăși realitatea, într-un rol comic, spre a fi și mai fidel teoriilor sale, nu s-ar produce pe scenă în rolul de bețiv decît după ce mai întîi ar fi băut în realitate. Publicul s-ar indigna negreșit de aceasta căci el nu vine la teatru ca să vadă persoana, ci *personajul*. El vine acolo ca să admire pe artistul inteligent ce reproduce într-un mod decent starea de beție a omului, iară nu pe omul afectat de băutură. Publicul nu poate admira realitatea ci numai imitațiunea sublimă a acelei stări fizice, îngrijite, înfrumusețate, alese și reproduse cu fidelitate și decență în toate amănuntele sale. . . .»

Teatrul și școala, p. 48.

Albine și Viespi, nr. 11—12, 1894.

Saul, tragedie în 5 acte de Al. Macedonschi și Cincinat Pavelescu
(dramă biblică)

Analiză critică

Această lucrare nu se poate zice că este o tragedie clasică în genul tragediilor lui Corneille și Racine, dar nici nu are vreo asemănare cu tragedia Saul a lui Alfieri, precum unii cronicari au fost ispitiți a crede. Saul este o lucrare originală, îndrăzneță și de o valoare incontestabilă.

Sînt iară altă seamă de cronicari căroră le-au plăcut a clasifica piesa d-lor Macedonschi și Pavelescu ca o încercare « mai mult sau mai puțin banală, cu apucături melodramatice, cu personaje multe, de prisos, cu acțiune vastă și deșirată, fără teză etc. ». Hărțuiriile ciudate și mai ales hotărîrile peremptorii ale noilor notabilități foiletoniste mărturisesc că pe mine, în dese ocaziuni, mă lasă în extaz.

Deși profesez cea mai largă și sinceră toleranță pentru ori ce încercare critică, fie ea chiar superficială, cred însă că ori care toleranță literară este în drept a cere criticii să fie liberă, sinceră și mai ales conștiințioasă.

Ascult bucuros pe critic ori care ar fi punctul său de vedere, dar mă ostenește și indispuie cînd el caută a se impune fără a respecta nici bunul gust, nici

bunul simț al cărui pontifice se face adeseori în chip gratuit. A da o hotărîre *în ultimă instanță*, sprijinită numai prin cîteva fraze stereotipe, prin înțepături, înșirare de cuvinte tehnice și alinieri de fraze mai mult sau mai puțin sonore, aceste ... năravuri pot fi admise numai de unele mici cercuri literare cari iau la « *bonne ou mauvese* (sic) *humeur* » drept o lucrare de Aristarc.

Simpatii și supărările personale nu trebuiesc interpușe în lucrări chemate a lumina opiniunea.

Ar fi timp ca să ne deprindem a nu lua drept putere de lege, drept ultim cuvînt opiniunea unui critic somnoros, care aruncă în pripă cîteva observări stereotipe pe hîrtii, pentru că tipograful cere cu grabă materie ca să completeze numărul ce va apare peste o oră.

Lucrarea d-lor Macedonschi și Pavelescu se simte că a fost pusă în scenă și studiată în pripă; dar acest « *far presto* » nu se poate pune în sarcina autorilor. Într-un teatru ca al nostru, care trebuie negreșit să joace cine mai știe cîtă sumedenie de piese noi într-o singură stagiune, scriitorul, fără voia lui, se supune nevoilor organizării fundamentale a teatrului național. Aci nu e pe alese; dacă ai făcut o lucrare nu poți pleca cu ea la Craiova ca să o pui acolo în scenă, nici să te duci la Teatrul Dacia, ca talentele d-lor Burienescu sau Moru să se îndure a-ți îndruma piesa către nemurire.

Mărturisesc că mie îmi plac încercările cutezătoare. Saul nu este o tragedie clasică în toată cuprinderea cuvîntului, dar oare dacă admirăm pe Corneille, Racine și uneori chiar pe Voltaire, trebuie să credem că forma clasică adoptată de dînșii nu mai poate primi nici o modificare și că ar urma să fie aplicată teatrului modern tale-quale? Progresul aduce inovațiuni dacă nu în idee și în artă, cel puțin în expresiunea ideii și a artei.

De cîte ori, cînd asistăm la o tragedie clasică nu sîntem ispitiți a ruga pe actori, cari declamă scene lungi, ca să ne spuie acea ce se petrece între culise? De cîte ori nu am fi ispitiți a-i ruga să ridice perdeaua din fund ca să ne lase să vedem și să judecăm noi înșine frumusețile ce d-lor ne descriu în versuri?

Teatrul, sub forma modernă, de mult timp a transportat pe scenă acțiunea în locul discursurilor rimate. Nu e vorbă, această schimbare de front a încredințat în dese ocazii succesul pieselor mai mult d-lui Romeo Girolamo¹ sau mașinistului care conduce trăznetele, mișcarea trapelor și a aparițiunii lunii, ori costumierului care îți metamorfozează 50 sau 100 de figuranți în războinici înzăuați, în leviți și popor sau pe vreo 30—40 fete de mahala în silfe, drăcușori sau îngeri.

Negreșit, tragedia este creațiunea cea mai înaltă a artei dramatice, dar această formă literară de la clasicii greci și pînă astăzi, străbătînd veacurile, n-a rămas sub forma sa antică. Modificări simțite au introdus Corneille, Racine, altele însă mai cutezătoare au fost introduse de Shakespeare, apoi de Schiller, Goethe etc. Chiar între scriitorii secolului acestuia aflăm pe Casimir Delavigne, Ponsard, Legouvė și alții, cari modificară forma clasică a tragediei antice.

Totuși sînt încredințat că toate formele scenice nu sînt încă experimentate cît pentru tragedie. Tragedia îmi pare că va fi nevoită să meargă și ea cu timpul și vrînd nevrînd va fi și ea subordonată ideilor și năzuințelor literare moderne.

Scriitorii moderni, chiar cînd observă legile lui Aristotel, sînt totuși dori-tori a face să pătrună în lucrările ce produc originalitatea și individualitatea lor. Dacă dintre toate formele literare ce îmbracă gîndirea pentru a traduce și a învedera caractere și simțiri omenești, teatrul este acela care are mai multă precizie și

¹ Romeo Girolamo, pictor scenograf angajat de Teatrul Național din București în 1889 (vezi Arh. Stat. Buc., Fond. Teatr. Naț., dos. 948).

strălucire, negreșit că atunci când cercetăm o lucrare de acest gen nu trebuie să scormonim numai părțile slabe și să lăsăm cu totul în umbră părțile frumoase și bine alcătuite.

De bună seamă, într-o cronică nu se poate discuta în chip larg meritul și valoarea diferitelor genuri scenice, nici a descoperii care ar fi forma cea mai perfectă (sic). Totuși îndrăsnim a crede că forma cea mai perfectă va fi totdeauna aceea pe care o va aduce viitorimea.

Este foarte firesc ca fiecare civilizație, aducînd cu sine forma sa predilectă, uneori să o perfecționeze, iar alteori să o ducă la descreștere sau cădere. Sînt unele talente, pionieri cutezători, cari cată a lărgi calea cugetării; negreșit că dintr-însa trebuie să țîșnească și libertatea invențiunii în sanctuarul artei.

Nu voi fi atît de entuziast încît în loc de examen critic să aduc numai laude autorilor lui Saul. Această piesă este o lucrare de mare merit, însă frumusețile sale nu acoperă în chip absolut defectele pe cari le vom semna, fără însă a uita să punem în evidență și calitățile ei.

În Saul ne izbesc unele părți în care stilul e neglijat, iar alteori pretențios. Cuvîntul de « ayasmă » și alte cîteva de felul acesta sînt anacronisme surprinzătoare, așa este, însă în majoritate această lucrare, ca acțiune, ca zugrăvire a caracterelor și ca idee poate fi pusă pe același nivel cu tot ce avem mai îngrijit pînă astăzi, între lucrările scenei naționale. Accente energice, simțăminte exprimate cald, situațiuni dramatice foarte frumoase, deși uneori am avea să le imputăm o tendință cam realistă.

Îmi pare rău că nu pot reproduce unele scene întregi, astfel aș putea foarte ușor să dovedesc că versul este corect și îngrijit.

Saul are frumuseți de detalii cari dau acestei piese un caracter superior. Saul nu este o tragedie clasică; credem a nu greși dacă am spune că nu este nici chiar o dramă; Saul este o poemă biblică, care are formă teatrală, dar ea trăiește și se desfășoară în chip măiestrit sub ochii noștri, ea ne mișcă și ne transportă fără multă efortare într-o epocă atît de depărtată de noi. Și pentru că este o lucrare de merit, îmi place să uit cîteva metafore hazardate din cuprinsul ei și numărul prea mare de roluri dezvoltate fără trebuință, inconvenient ce face ca forma să înăbușească întrucîtva fondul.

Nu este nici un talent pe lume căruia să nu i se poată imputa unele erori, dar eroarea ce li se impută autorilor lui Saul că: « istoricește Ionathan a disputat tronul lui David » sau că « de ce dispare Ionathan la sfîrșitul piesei? » aceste învinovățiri sînt de o castitate ce te înduioșează sau de un ateism ignar, căci Biblia în cartea I a împăraților § 16 și 18, cap. 23 ne spune că Ionathan roagă pe David: « Cînd vei ajunge împărat, pe mine să mă faci al doilea după tine ».

Iar dacă Ionathan nu se mai arată în actul al 5-lea e pentru că a pierit în război. Tot din Biblie, la cartea I, cap. 31 aflăm că « Ionathan și ceilalți doi fii ai lui Saul au murit în război ». Deci autorii au făcut prea bine că nu au pus pe Ionathan în luptă cu David pentru tron; nici că nu l-au adus în viață în actul al 5-lea de oarece murise.

Negreșit, dacă apăr pe autori nu sînt totuși subjugat pînă la acel punct de lucrarea lor încît să nu le atrag băgarea de seamă asupra unor perioade prea lungi, unor părți confuze și tărăgănate, nici asupra unor anacronisme, despre care am vorbit mai sus.

Saul nu poate fi o tragedie clasică nu numai pentru că cele trei unități de timp, loc și acțiune sînt alterate, dar mai ales pentru că structura sa se depărtează de seninătatea liniilor tragediei clasice; însă pentru că în domeniul artei ca și în acel al literaturii sînt vicisitudini cari rezultă din chiar ideea de progres, nu facem

mare proces de formă autorilor. Năzuințele către inovațiune sînt faze succesive ale ideilor de progres, idei ce duc către dezvoltare, către nou, mai nou, adică către perfecțiune.

Luptele pe acest tărîm, în chip firesc ar urma să ajungă la împăcare sau cel puțin la o conciliațiune aparentă, la un fel de compromis tranzitoriu între puterile ce luptă.

În literatură două școli, două principii, ori ce vestmînt ar împrumuta: independență sau inspirațiune, autoritate sau reguli impuse prin tradiție, trebuie și ele să aibă zile de liniște și de moderațiune, ca să putem gîndi serios la combinarea unor succese viitoare, pe cari adeseori tocmai preschimbările îndrăznețe le pot aduce.

Imobilitate în natură nu poate exista: ca și fluxul și refluxul pentru ocean, care este o condiție de existență, asemenea și în literatură *două școli, două principii* aduc negreșit *o școală nouă, un principiu nou* și de aceea cutezarea este și firească și folositoare în ori care întreprindere a dezvoltării activității literare și artistice.

Negreșit că ar fi de dorit ca în literatură cutezarea să rezolve cît de imediat o problemă; dar dacă aceasta nu se poate, dorim ca luptătorii să ducă cît de departe privirile lor.

Discuțiunea numai asupra formei îmi pare insuficientă, în epoca noastră ea devine un anacronism, căci numeroși luptători se grămădesc împrejurul altor chestiuni mult mai arzătoare decît aceea a unităților de timp, de loc și de acțiune. Nu voim a osteni atențiunea ce am cerut cititorilor noștri asupra unei chestiuni de altfel foarte desbătută, vom adăuga numai că vechiul parfum al clasicității nu era trebuincios pentru succesul unei drame biblice spectaculoase.

Lucrarea d-lor Macedonschi și Pavelescu n-a fost sprijinită în destul și începem a crede că pentru un deplin succes, pe lîngă talent, se mai cer trei încercări neapărate la clasarea unei opere de artă: prietenii, moda și viitorul.

Multe lucrări trăesc prin sprijinul prietenilor și al modei, dar cîte vor rezista viitorului?

Secolul viitor, care bate la ușă, cîte vanități, cîte mediocrități nu va șterge din cartea nemuririi în care au avut grijă a se înscrie ele singure și cîte talente modeste nu va reabilita, încununîndu-le cu lauri.

ȘT. VELLESCU

ШТЕФАН ВЕЛЛЕСКУ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Для конца прошлого столетия Штефан Веллеску был интересной личностью. Актер, прозаик, поэт, драматург, историк румынского театра, основатель журналов, он был прежде всего учителем самой блестящей плеяды румынских актеров.

В настоящем труде исследуется эволюция его взглядов по вопросам театра, слагавшихся в течение 20 лет, для чего используются статьи, публичные лекции и курсы. Название «Театр и школа», данное циклу его публичных лекций в 1870 году, указывает на воспитательную роль, которую Веллеску приписывал театру и которую он защищает горячо и последовательно во всех своих высказываниях. Он протестует против фивольных произведений, служивших коммерческим целям театра, не преследовавшего художественных заданий, и призывает вернуться к классическому авторитету и строгости стиля. Несмотря на то, что Веллеску по своим убеждениям был классиком, он все же восставал против напыщенности и узкости форм классической трагедии, когда речь шла о воспроизведении их в

современном как романтическом, так и классическом искусстве, в котором условность не должна проявляться. Его преклонение перед классицизмом не безгранично и не мешает ему воспринимать живую природу. Он проявляет особую способность понимать явления жизни в их беспрестанном развитии и ярко выраженную любовь к правде. С именем Штефана Веллеску связаны также стремление освободить актерское творчество на основе веры в личные его достоинства и протест против шаблона в искусстве.

ȘTEFAN VELLESCU

(RÉSUMÉ)

Vers la fin du siècle dernier, Ștefan Vellescu fut une personnalité des plus intéressantes: acteur, prosateur, poète, auteur dramatique, historien du théâtre roumain, fondateur de revues et, en premier lieu, professeur de la plus brillante des phalanges d'acteurs roumains.

L'auteur s'occupe de l'évolution des opinions de Vellescu sur les problèmes du théâtre, telle qu'elle se dégage de ses articles, de ses conférences et de ses cours, échelonnés sur une vingtaine d'années. *Le Théâtre et l'École*, ce titre qu'il donna au cycle de ses conférences de 1870, indique le rôle éducatif que Vellescu attribuait au théâtre que, dans ces conférences, il défend avec conséquence et passion. C'est à son nom que demeure attaché le mouvement de résistance contre les productions frivoles qui ne tiennent compte que de l'intérêt commercial d'un théâtre dépourvu de préoccupations artistiques: c'est encore lui qui réclame un retour à l'autorité et à la sobriété des classiques. Classique lui-même par conviction, Vellescu ne s'en prend pas moins à l'emphase et aux règles étroites de la tragédie classique lorsqu'il s'agit de les appliquer au théâtre moderne, car, en art, il n'y a point de place pour le conventionnel, qu'il soit romantique ou classique. Son admiration pour les classiques n'est pas illimitée, elle ne lui fait pas perdre de vue la nature vivante; il témoigne d'une particulière intelligence des phénomènes de la vie dans leur évolution continuelle, ainsi qu'un goût marqué de la vérité. C'est également au nom de Ștefan Vellescu que se rattachent la liberté laissée à l'acteur dans son travail de création, la confiance en sa valeur personnelle et, d'une manière générale, l'aversion pour l'emploi de recettes en art.





MUZICĂ



PRELIMINARII: DISERTUL PENTRU VIDEISM,
POLIFONIA, PRIMATUL CREAȚIEI



de MIHAI RĂDULESCU



fenomenul Enescu este prea important în cultura noastră pentru ca să nu se fi rostit pînă acum păreri foarte competente asupra-i. Mai cu seamă în anii din urmă s-a căutat — pe cît îngăduie o perspectivă istorică încă foarte apropiată — o cuprindere a acestui prodigios fenomen în liniile lui mari. Paginile de față își propun un țel mai modest dar în același timp mai temerar. Mai modest, pentru că obiectivul este dintru început delimitat, privind numai o fațetă a complexei personalități enesciene: aceea a violonistului. Mai temerar însă, întrucît urmărește o analiză cît mai apropiată și mai concretă cu putință, căutînd nu atît să emită judecăți generale și de valoare asupra violonistului Enescu, ci mai cu seamă să deslușească ceea ce îi era cu adevărat propriu și specific, ceea ce i-a asigurat un loc unic printre marii interpreți ai vremii noastre și ai tuturor timpurilor. Asemenea încercări sînt hazardate, în primul rînd pentru că este întotdeauna foarte greu să prinzi în cuvînte și judecăți precise, categorice, realitatea complexă, subtilă și atît de specifică a muzicii, în tot ce are ea mai adînc și mai concret. În al doilea rînd, pentru că, în măsura în care izbutești să o faci, riști să strivești sub schema analizei tocmai ceea ce este mai viu și mai imponderabil — toate elementele ireductibile care fac unicitatea unui act de interpretare artistică. Fără a pretinde epuizarea unei asemenea teme, ne vom mulțumi deocamdată să fixăm principalele idei care să ajute la o mai lucidă și adîncă înțelegere a personalității violonistului Enescu.

PRELIMINARII: DISPREȚUL PENTRU VEDETISM, POLIFONIA, PRIMATUL CREAȚIEI

George Enescu a pătruns în conștiința universală mai întîi ca un foarte mare violonist. În vremea din urmă se produce un reviriment: compozitorul Enescu polarizează o admirație și un interes pe deplin justificat, pe cînd amintirea violonistului tinde să rămînă, într-un chip mai puțin îndreptățit, pe al doilea plan.

Faptul acesta are și o explicație mai precisă. George Enescu el însuși judeca foarte aspru îndeletnicirea lui de violonist — și judecățile au rămas consemnate în *Amintirile* lui, prilejuind surprize uneori violente. Ar trebui să cităm în întregime

două capitole ale cărții ca să urmărim poziția lui Enescu față de vioară. Iată câteva fraze mai caracteristice: «Cariera mea se rezumă la cele câteva compoziții ale mele. Ea n-are nimic aface cu recitalele și concertele... Vioara mi-a dat posibilitatea independenței materiale și atîta tot... Când îmi privesc vioara în cutia ei, îmi spun: Ești frumoasă, draga mea, ești fermecătoare, dar ești mult prea mică»¹.

«Este groaznic, pentru un artist, să se mulțumească doar cu o simplă linie melodică, atunci cînd ar voi trei, patru, șase sau opt... Aveam crize de desperare cînd, în ajun, cîntasem în orchestră sau o condusesem eu însumi. Atunci îmi reluam vioara ca un cîine strunit cu biciul sau ca un ocnaș care-și tîrăște lanțurile. Nu puteam să-i iert că îmi risipește atîta din puterile și din timpul meu»².

«Freemătul aplauzelor nu-mi pricinuieste nici cea mai ușoară beție... Încă din seara primului meu concert, îmi pare că aud în acest uruit monoton un glas care spune: Vei fi și vei rămîne un virtuoz...» În sfîrșit, citind rîndurile exaltate ale unui admirator care se întrebă: «Ce resimte oare interpretul, în clipa în care ne dăruiește această supremă bucurie?» Enescu răspunde pur și simplu: «Un imens plictis, scump și entuziast comentator», adăugînd însă îndată: «Luați seama că exagerez adesea și că îmi plac replicile malițioase»³.

Să însemne toate aceste reflecții dispreț și chiar dezgust pentru vioară? Să nu fi trezit ea nici o coardă adîncă în muzicianul Enescu, și să fi existat o adevărată ruptură între compozitor și violonist? Ar fi o eroare profundă să tragem asemenea concluzii din cuvintele de mai sus. În economia marilor personalități, ca și în delicata și complexa întocmire a organismelor vii, nu există asemenea goluri și rupturi, nu există elemente atît de importante care să fie împlătoare sau de prisos. Vioara n-a fost pentru Enescu un simplu accident rămas în periferia ființei lui, într-o zonă secundară, fără însemnătate și consecință pentru rosturile ei adînci. Muzicianul însuși a simțit nevoia să atragă atenția asupra unor interpretări pripite și excesive ale diatribelor sale. Astfel, în aceleași capitole ale *Amintirilor* se pot citi, alături de frazele de mai înainte, unele ca acestea: «Am cunoscut și clipe bune cu vioara... Orice aș zice m-a făcut să trăiesc ceasuri înstelate»⁴. «Am fost fericit de cîte ori am aflat că am dăruit altora ceva din bucuria pe care nu o resimțeam întotdeauna». Și mai ales: «Acei care vor deduce din afirmațiile mele că nu-mi iubesc arta de interpret, se vor înșela amarnic. Vioara îmi e dragă cu o singură condiție: de a nu o privi ca simplu pretext pentru virtuozitate»⁵. Mărturia cea mai elocventă și mișcătoare este însă aceea adusă de Bernard Gavoty, redactorul *Amintirilor*, care povestește în prefață: «La 13 august 1954 l-am vizitat pe Enescu, tîntuit la pat de boală. Slăbit fizicește dar în plină luciditate, mi-a șoptit la ureche: Vreau să-ți cer un serviciu personal: atenuază tot ce ți-am spus despre vioara mea. Acum o lună mai vorbeam de ea fără cruțare, ca de o povară zilnică. Astăzi mi-e teamă că nu voi mai cînta niciodată... Am remușcări: mi-am vorbit de rău vechiul tovarăș, căruia îi sînt dator atîtea dintre marile mele bucurii... N-ar fi bine»⁶.

Este oare o contradicție între asemenea afirmații, atît de diferite în aparență? Nu, ci doar o invitație de a privi lucrurile mai în adîncime. Ceea ce reproșează Enescu instrumentului pe care în fond l-a iubit și l-a înțeles ca nimeni altul nu

¹ Bernard Gavoty, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, 1955, p. 91—92.

² *Ibidem*, p. 93—94.

³ *Ibidem*, p. 100—106.

⁴ *Ibidem*, p. 94—95.

⁵ *Ibidem*, p. 109—110.

⁶ *Ibidem*, p. 16.

este propria lui esență — ci o anumită concepție legată îndeobște de practicarea virtuozității violonistice, anumite limitări și chiar deformări pe care ea le poate aduce. Nu este dispreț sau dezgust, ci acea insatisfacție, acea dorință de « mai mult » și « mai bine », caracteristică omului și artistului Enescu.

După cum am văzut, Enescu nu era sensibil la glorie, la mirajul amețitor al succeselor zgomotoase; avea chiar oroare de latura exhibiționistă a celebrității, de « vedetismul ambulant » în care vedea un semn de certă decadentă. Dorința de comunicare cu publicul în actul interpretării, Enescu o avea; dar nu sub forma exhibiționismului, ci sub aceea esențială și pură a înfrățirii întru adevărata muzică. « Am fost fericit de câte ori am putut dăruî altora puțină bucurie », spune el, iar altă dată face această nobilă mărturisire: « După o viață întreagă de trudă și meditație, îmi pare uneori că am înțeles în sfârșit ce înseamnă a interpreta marile texte cu totală simplitate. În acele zile, încerc aflându-mă pe estradă, o adevărată plăcere: nici de cum certitudinea de a fi perfect — departe de asta — dar bucuria de a vorbi un limbaj uman și fratern »¹.

O altă sursă de nemulțumire era pentru Enescu aspirația lui profundă și neconținută către *polifonie*, către împletirea simultană a mai multor voci — acest element fundamental al muzicii europene de câteva veacuri încoace. Încă de la vârsta de 5 ani, el încearcă o mare bucurie cînd dîncepe să cînte la pian — instrument polifonic care îi deschide orizonturi noi față de linia monodică a viorii. « Sînt esențialmente un polifonist » declară Enescu în *Amintiri*: « Oricît de scuită, o compoziție nu merită acest nume dacă nu se poate discerne într-însa o linie, o melodie, sau mai curînd o suprapunere de melodii ». Această nevoie a contribuit să facă din Enescu un bun pianist și mai ales un mare compozitor. În ce privește vioara, dacă insuficiența mijloacelor ei polifonice l-a iritat adesea, ea nu l-a determinat să o abandoneze, ci dimpotrivă, să lupte pentru a-i depăși limitele. Oricine l-a auzit vreodată cîntînd sonatele pentru vioară solo de Bach își dă seama de adevărul acestor cuvinte ale excelentului critic francez Marc Pincherle: « Enescu realizează pe cele patru coarde ale sale lucruri pentru care transcriitorii cheamă într-ajutor o orchestră întreagă ». Marele violonist Eugène Isay e i-a dedicat una din sonatele lui pentru vioară solo, căreia nimeni nu-i putea scoate atît de puternic în lumină plenitudinea polifonică.

Cea mai importantă vină pe care i-o găsește Enescu viorii, este însă aceea de a-i răpi din timpul și energia necesare *creației* componistice. « Mă simt compozitor pînă în măduva oaselor; toate strădaniile mele au tins către muzică și către încercarea de a crea ». « Cînd se acordă interpretului mai mult interes decît autorului, cînd maniera de a executa un trîl sau reușita unui arpegiu provoacă mai mult entuziasm decît geniul care s-a cheltuit pentru a scrie o sonată sau o operă, este semn că sfîrșitul se apropie »². Aici atingem zona cea mai adîncă a ființei lui Enescu: imboldul de a crea, cel care i-a călăuzit străduințele de o viață întreagă și care i-a dat singurele bucurii fără de pată. Dar acest imbold nu a iscat decît un antagonism aparent între compozitorul și violonistul Enescu, a putut prilejui doar stări de tensiune trecătoare. În realitate, prin chiar această necesitate continuă de creație, ca și prin disprețul de glorie senzațională și prin aspirația către polifonie, Enescu a atins cele mai pure și mai înalte regiuni ale interpretării.

Căci de la o anumită treaptă în sus, actul de interpretare echivalează cu creația. O spun toți marii interpreți ai zilelor noastre — Casals, Furtwängler, Edwin Fischer, Oistrach. A interpreta o muzică în sensul plin și superior al cuvîn-

¹ Bernard Gavoty, *op. cit.*, p. 110.

² *Ibidem*, p. 104.

tului, nu înseamnă nici reproducere mecanică, automată a unui text, nici improvi-
zație arbitrară în marginea lui, ci o recreare a lui sub ochii noștri; interpretul își pune
la contribuție toate mijloacele tehnice, dar mai ales cele ale sensibilității, intuiției
și inteligenței, spre a regăsi semnificațiile adevărate și adânci ale unei muzici și
a le concretiza într-o nouă realizare, pe cât de vie, pe atât de armonios disciplinată,
ținând deopotrivă de ființa lui proprie și de lumea specifică a compoziției execu-
tate. În acest sens, interpretarea lui Enescu era creația, în alte proporții desigur,
dar cu același titlu ca și plăsmuirile sale de compozitor. Dacă măiestria violonis-
tică a lui Enescu nu a rămas fără ecou în compozițiile lui, compozitorul se stră-
vedea limpede în arta interpretativă enesciană. « Enescu personifică acel tip al
artistului de sinteză, pe cale să dispară din cultura muzicală contemporană » spunea
profesorul Iampolski. Foarte limpede și pertinent formula această constatare Arthur
Honegger: « Enescu are dreptate să deteste cuvântul de virtuoz. Dar îl pot liniști
în această privință: niciodată el n-a făcut figură de virtuoz. Iată ce auzeam atunci
când cânta o sonată de Beethoven sau pe aceea a lui César Franck: el depășea vioara ». Tocmai pentru că Enescu era o asemenea personalitate de sinteză, în sensul oame-
nilor Renașterii, nu vom despica nici cercetarea violonisticii lui în compartimente
separate: particularitățile tehnice de o parte, interpretarea propriu-zisă de alta,
principiile profesate în această materie sau activitatea lui de pedagog. Vom con-
sidera toate aceste elemente laolaltă, în funcție de trăsăturile stilistice profunde
ale artei enesciene, pentru că ele nu se pot niciodată despărți în realitate, implicân-
du-se reciproc și făcând una în aceeași plinătate a actului creator.



Cum se manifestă această funcțiune creatoare în execuțiile lui Enescu? Îna-
inte de toate, printr-o *prezență efectivă și intensă a muzicianului*, cu toate forțele
sale lăuntrice încordate, în actul interpretării: « Prezența reală » cum relatează
Em. Ciomac că o numea Enescu însuși. Acest fel de a cânta excludea orice rutină:
« Nu există în ce cântă el nici o notă indiferentă, nici o secundă de automatism, ci
totul este în mod constant creație » (M. Pincherle). Asemenea interpretări cereau
un mare efort fizic, dar mai cu seamă lăuntric. Enescu mărturisește nu numai că
« a lucrat întotdeauna cu mare ardoare » la vioară, dar și că avea teribile emoții
— un « trac » pe care, ca și Pablo Casals, nu l-a putut niciodată suprima cu totul. De
aceea este imposibil să considerăm afirmația lui: « resimțeam, pe scenă, un imens
plictis » drept altceva decât o butadă, o replică malițioasă așa cum o califică deal-
minteri el însuși. Impresia pe care o lăsa Enescu pe podiumul de concert era exact
contrară — aceea a unei mari tensiuni, a unei energii concentrate care se simțea
chiar dedesubtul liniștii aparente sau a extazului. Un critic american exprima foarte
just acest sentiment pe care l-am avut toți cei care am ascultat pe Enescu, spunând
că interpretarea lui « te duce cu sine într-o adevărată aventură spirituală ».

De aceea apare cu totul firească antipatia lui Enescu pentru perfecțiunea
mecanică: « Trăim sub semnul perfecțiunii » spune el. « Ni se cere în fiecare seară
cîte o sonată perfectă, fără nici o notă falsă . . . Or, perfecțiunea care pasionează
pe atîția, pe mine nu mă interesează. Ceea ce e important în artă, este să vibrezi
și să faci și pe ceilalți să vibreze . . . Ședințele de înregistrare pe discuri au fost întot-
deauna pentru mine o calamitate, din pricina greșelilor care rămîn gravate în ceară
pentru veșnicie, și a obligației de a reîncepe o față de disc fiindcă o alterează o
eroare tehnică, pe cînd din punctul de vedere al interpretării ea este pe deplin satis-
făcătoare ». Iată pentru ce ne-au rămas, din păcate, relativ puține discuri care să
compenseze, măcar în parte, acea prezență vie de care nu ne mai putem bucura.

Cele mai multe și mai mari din interpretările lui Enescu au pierit, ca existență concretă, o dată cu ființa lui, rămânând gravate numai în ceara fidelă dar pieritoare ea însăși a amintirii noastre.



Spiritul creator în care concepea Enescu interpretarea se manifesta și într-o altă trăsătură caracteristică: *în primatul pe care el îl acorda muzicalității adînci, față de virtuozitate* sau «divertismentul» superficial. Toți criticii sau comentatorii sînt de acord în această privință. Însuși repertoriul muzicianului îi dezvăluie înclinațiile. Ajutat și de memoria lui uluitoare, Enescu avea încă din tinerețe un repertoriu imens. E destul să ne aducem aminte de acele serii de recitaluri date la București (de pildă 16 la rînd), în care el parcurgea tot ce e valabil în literatura viorii, de la preclasici pînă la contemporani. Preferințele lui mergeau însă în afară de vechii italieni, spre Bach, Beethoven, Schumann, Brahms, Franck, Chausson. Aceștia au fost — cu adaosul lui Mozart — compozitorii pe care i-a studiat și cu elevul său preferat și cel mai strălucit Yehudi Menuhin. În ce privește lecțiile, acestea constau, după cum relatează Menuhin, înainte de toate în aprofundarea muzicii. «Idea pe care Enescu nu se obosea niciodată să o repete lui Yehudi era că interpretul trebuie să se pună întotdeauna în slujba muzicii; că nici o mare compoziție nu a fost vreodată scrisă pentru a deveni doar un mijloc în mîinile virtuozului, că adevărata superioritate a execuției consistă în a da expresie intențiilor și telurilor compozitorului»¹. Atitudinea aceasta de respect pentru muzică și de modestie mergea atît de departe încît, spre deosebire de mulți dintre marii instrumentiști, Enescu nu căuta să se pună pe sine în valoare ca solist, atunci cînd cînta cu orchestra, ci dădea prioritate ansamblului, adică substanței muzicale, asupra elementului concertant: «Un concert spunea el lui Menuhin, este o compoziție simfonică în care orchestra și solistul se întrepătrund într-o unitate organică. Concertul de Beethoven este o mare simfonie. Vioara are o voce conducătoare, dar este numai una din multele voci orchestrale care alcătuiesc întregul»². Din fericire, ne-a rămas o mărturie muzicală a acestei concepții enesciene despre integrarea solistului în ansamblu: dublul concert în re minor de Bach, executat de George Enescu și Yehudi Menuhin.

Revelatoare sînt, pentru primatul substanței muzicale asupra virtuozității, preferințele lui Enescu printre instrumentiștii cu mare faimă. Ele mergeau spre Isaye, spre Kreisler și Thibaud, și mai cu seamă spre Casals; ceva mai puțin spre interpretarea de o eleganță desăvîrșită dar uneori exterioară a unui Heifetz, și mai puțin încă spre virtuozitatea uluitoare dar facilă a unui Sarasate. Iar la unul din cursurile pe care le predă în ultimii ani la Institutul Instrumental al Yvonnei Astruc, Enescu spune unui tînăr și talentat violonist italian care cînta cu mare brilianță concertul de Beethoven: «e foarte frumos — dar nu e tocmai ce trebuie . . . Secretul acestei melodii nu este în afara ei, ci înăuntru. Caută, cercetează, sapă mai adînc . . . Și pe urmă, cînd cînți, să ai totdeauna în tine onomatopee sentimentale»³.

Am deosebit pînă acum două aspecte mari ale spiritului creator în interpretarea enesciană: prezența totală, vie a artistului în actul de interpretare și primatul substanței muzicale nobile asupra virtuozității exterioare. Aceste însușiri nu sînt însă proprii numai lui Enescu. El le împărtășește cu toți marii muzicieni — interpreți

¹ Robert Magidoff, *Yehudi Menuhin. The story of the man and the musician*, New York, 1955, p. 75.

² *Ibidem*, p. 76.

³ B. Gavoty, *op. cit.*, p. 24.

ai vremii noastre, demni de acest nume: cu un Casals, Kreisler, Thibaud, Hubermann, sau, din generația mai nouă, Szigeti, Heifetz, Milstein, Oistrach, Stern, Menuhin, Francescatti (ca să ne mărginim numai la violoniști). Proporțiile sînt variabile, firește și se poate spune că Enescu realiza și intensitatea de prezență și seriozitatea concepției muzicale într-un grad rar întîlnit chiar printre cei mari. Totuși, nu aceste elemente pot fi hotărîtoare pentru a delimita specificul artei violonistice enesciene. Către acest specific ne conduce abia un al treilea atribut al puterii creatoare — și anume *personalitatea*. În jurul acestui centru al personalității interpretului gravitează cele mai spinoase dar și cele mai interesante probleme estetice pe care le pune execuția muzicii.

Cînd vorbim despre personalitatea artistică, trebuie să facem distincție între două înțelesuri ale cuvîntului. Într-un sens larg personalitatea îmbrățișează toate atributele proprii unei ființe, inclusiv cele pe care le împărtășește cu alții — cum este cazul însușirilor enumerate pînă acum: personalitatea aceasta coincide cu portretul de ansamblu al artistului. Într-un sens legat de cel precedent, dar mai strict, personalitate înseamnă ceea ce mă deosebește de altul sau, cu un termen logic, « diferența specifică »: prin aceste atribute specifice se poate determina tot ce îi face unicitatea și necesitatea, tot ceea ce numai el și nimeni altul a putut aduce pe lume.

Este incontestabil că, și în acest ultim sens restrîns, violonistul Enescu avea o puternică personalitate. Ea răsfrîngea într-un grad înalt personalitatea omului — Enescu, așa cum observă Menuhin: « Forța care iradia din el, umanitatea lui adîncă, integritatea și înțelegerea, toate acestea se exprimau în muzica pe care o făcea. Îmi plăcea să-i privesc fața, cea mai frumoasă și expresivă din cîte am cunoscut vreodată, cum reflecta sentimentele muzicii pe care o cînta, cînd calmă, și destinsă, cînd plină de extaz sau de suferință, dar păstrîndu-și întotdeauna caracterul ei de bărbăție blîndă »¹. În aceste două ultime cuvinte este exprimată o excepțională intuire a firii lui Enescu, făcută din întrepătrunderea unor însușiri aparent contrarii, dar care se pot întîlni într-o sinteză superioară și tocmai de aceea mai de preț: bărbăție și blîndete, exigență și largă înțelegere, sensibilitate extremă și luciditate, libertate și disciplină, intuiție spontană și muncă îndîrjită. Toate aceste trăsături se răsfrîngeau direct după cum spune Menuhin, în muzica lui. Cu mai bine de 30 de ani înainte, E. Ciomac făcea o remarcă asemănătoare, deslușind în interpretarea lui Enescu o sensibilitate, o gingășie și o mlădiere feminină, alături de virila siguranță și măreție². În același număr din 1921 al revistei *Muzica*, Maximilian Costin afirma: « La Enescu, ca o încoronare a măreției sale virtuozității, tehnica brațului drept este cu deosebire strălucită. Arcușul său, de o uimitoare facilitate și o putere de expresie cu totul rară îi creează un joc cu totul personal, inimitabil »³. Yehudi Menuhin adaugă: « Enescu unea în persoana sa forțele elementare ale naturii și un simț delicat al stilului, simplitatea melodică a cîntecelor populare și cele mai rafinate tradiții ale marilor maeștri ». Pe aceeași linie se situează observațiile profesorului Iampolski: « ca violonist, Enescu este absolut original. Arta lui interpretativă reprezintă un amestec greu de definit de nobilă impulsivitate a stilului și de emotivitate sensibilă cu elocvența interpretului, posedă o tehnică superioară. Tehnica n-are însă la el o însemnătate independentă ori o valoare absolută, ci este legată organic cu darul frazei lui, profund personale »⁴. « Passionnément personnel » îl numește pe violonistul Enescu și Arthur Honegger.

¹ R. Magidoff, *op. cit.*, p. 74.

² Revista « Muzica », mai-iunie, 1921.

³ V. și Maximilian Costin, *George Enescu*, București, 1938.

⁴ I. Iampolski, *G. Enescu*, București, 1947.

Să încercăm a pune ordine în aceste observații stufoase și a discerne cum se manifesta personalitatea lui Enescu din punct de vedere propriu-zis violonistic, cu alte cuvinte care erau trăsăturile ce-l deosebeau de ceilalți mari violoniști ai generației lui. Pentru aceasta este necesar să facem o cât de scurtă incursiune în istoria interpretării violonistice. În secolul al XIX-lea, arta cîntatului la vioară a cunoscut un extraordinar progres tehnic și în același timp un marcat declin din punct de vedere al stilului. Mozart în țările germane, Viotti în Italia și Franța, au fost ultimii mari violoniști care au realizat echilibrul clasic între strălucire și substanță muzicală. După ei, virtuozitatea crescîndă a ispitit pe violoniști spre o execuție sclipitoare și superficială, complăcîndu-se cînd în demonstrații de agilitate, cînd într-un sentimentalism dulceag. Paganini rămîne exponentul cel mai celebru al acestei dinastii de violoniști care numără multe nume mari, înainte sau după el, precum: Rode, Spohr, Ernst, Hériot, Vieuxtemps, Vieniavski, Sarasate. A doua jumătate a veacului trecut a adus însă un reviriment, care este în cea mai mare parte opera unui singur violonist: Joseph Joachim. Cu acest prieten al lui Brahms, care redescoperă sonatele de Bach, concertele lui Mozart și Beethoven pe care virtuozii le uitaseră, care restituie cîntecului viorii noblețea și adîncimea, începe o nouă eră în istoria viorii. Ceea ce era poate prea olimpian și sever în arta sa avea să fie compensat de alt mare violonist — cel pe care Enescu îl numește «imensul Ysaÿe» și care dă o nouă valorificare și adîncire stilului romantic, ridicat la altă putere decît facila și fada romanțiozitate a unor Vieuxtemps sau Vieniavski. «E greu de evocat flacăra, elanul lui Ysaÿe» spune Enescu: «El era dintre aceia al căror geniu șterge urma măruntelor deficiențe». În acești doi mari violoniști — Joachim și Ysaÿe — se concretizau deci două orientări complementare și în același timp, cele două mari școli ale epocii: cea germană și cea franco-belgiană. Generațiilor următoare le revenea să înfăptuiască o sinteză a acestor stiluri; *nimeni n-a realizat-o în atît de mare măsură ca George Enescu* — și aci este o primă trăsătură distinctivă a personalității lui violonistice.



Însăși dezvoltarea muzicală a copilului Enescu pare să-l fi predestinat acestei sinteze. Se știe — și muzicianul povestește cu mult farmec în *Amintirile sale*¹ — cum copilul își făcuse la vîrsta de 3 ani un instrument dintr-o scîndurică și un fir de ață, după ce ascultase pe scripcari cîntînd; cum mai tîrziu capătă o vioară adevărată și învață singur să cînte pe ea, încît tatăl, viorist amator el însuși, exclamă: «Vei fi muzicant». La 5 ani este prezentat la Iași profesorului Caudella care îl încurajează și-l sfătuiește să învețe notele. Copilul învață ce poate de la un inginer-viorist din vecini, și apoi continuă iar singur. La 7 ani, Caudella îl ascultă din nou și declară: «Trebuie să cultivăm talentul băiatului; duceți-l la Viena». Și într-adevăr, chiar în decursul acelui an 1888, iată-l pe Enescu la Viena, instalat împreună cu mama sa într-o pensiune de familie pe Wieder-Hauptstrasse, elev al celebrului profesor Joseph Hellmesberger. Este un moment hotărîtor în viața lui și o fericită potrivire a soartei. Căci Viena era încă în acei ani capitala muzicală a lumii, cu poziția ei mijlocie între nord și sud, între răsărit și apus, cu glorioasa tradiție clasică a lui Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, care retrăia acum în Johannes Brahms. Enescu însuși o descrie ca un «turn al lui Babel muzical».

Viena deschide băiatului orizonturi largi și astîmpără setea lui cu muzică multă și bună, de toate felurile. Dar înînrurirea principală rămîne cea germanică — cea

¹ B. Gavoty, *op. cit.*, p. 38 și urm.

a profesorilor lui de vioară Joseph Hellmesberger bătrînul și apoi tînărul, în a cărei casă locuiește în cele din urmă. Hellmesberger senior era elevul lui Joseph Böhm și coleg cu marele Joachim, pe care de altfel adolescentul Enescu l-a ascultat. De la profesorii săi vinezi, violonistul român își însușește o bază tehnică foarte solidă, o acurateță exemplară a detaliului care asigură finisajul unei execuții, dar și o concepție clară a întregului în liniile lui mari. Astfel se conturează stilul lui pur de interpretare, mai ales în ce privește pe clasicii germani a căror tradiție era transmisă la Viena din generație în generație, de la izvor. În afară de pasiunea pentru Bach, Beethoven, Brahms, Enescu rămîne de aci înainte și cu pasiunea muzicii de cameră, care va fi de asemenea determinantă pentru concepția lui și îi va accentua încă înclinarea spre esențialul muzicii și spre simplitate. Către sfîrșitul vieții, va spune lui B. Gavoty: « Să faci muzică de cameră, ce fericire! Să cînti sonate, trio-uri, cvartete: visul meu din totdeauna... »¹.

În 1894, Hellmesberger junior, socotind că Viena a dat lui Enescu tot ce-i putea da, îl sfătuiește să treacă la Paris. Și astfel, absolventul strălucit al Conservatorului vienez, deținător al distincției maxime — Gesellschaftsmedaille — se stabilește în capitala franceză tocmai în perioada în care supremația muzicală trecea de la Viena la Paris, o dată cu acea strălucită renaștere a muzicii franceze: Saint-Saëns, V. d'Indy dar mai ales Fauré, Debussy, Ravel, Dukas erau în plină ascensiune. Acest contact nemijlocit cu muzica franceză a fost poate mai important încă pentru arta de violonist a lui Enescu decît lecțiile cu Marsick — excelent profesor și reprezentant al școlii de vioară franco-belgiene, dar nu de talia lui Eugène Ysaÿe, care lasă asupra tînărului muzician o impresie indelebilă. În 1899, el obține cu unanimitate premiul întîi de vioară al Conservatorului.

Kreisler și Thibaud au fost violoniștii cei mai apropiați de Enescu, prin vîrstă ca și prin destine și înclinări; de aceea comparația între ei este cea mai edificatoare. Kreisler urmase chiar același drum cu Enescu, studiînd întîi cu Hellmesberger la Viena, apoi cu Marsick la Paris. Dar Kreisler a rămas înainte de toate un violonist vienez: grația, armonia, finețea de contur, ușoara melancolie care se topește însă în bună voie și în surîs, intimitatea atmosferei pe care o crea acea « Gemütlichkeit » specifică — făceau din el un autentic descendent al lui Mozart și Schubert. La fel Thibaud a fost în generația lui cel mai tipic reprezentant al școlii franceze, realizînd într-un grad înalt calitățile ei de eleganță, de măsură, de subtilă senzualitate și rafinament. Exemplele s-ar putea continua cu Hubermann — exponent al școlii de la Berlin — sau cu violoniști din generația imediat următoare: Adolf Busch, Mischa Elman, Josef Szigeti. *Nici unul dintre ei n-a înfăptuit în atît de mare măsură ca George Enescu o fuziune intimă, adîncită, între elementele marilor tradiții violonistice ale Europei însumînd însușirile lor complementare: acuratețea, precizia, exactitatea, construcția clasică a germanilor, eleganța, subtilitatea, măsura și rafinamentul francez, flacăra romantică și nuanțele impresioniste. Tot ce plutea în atmosfera muzicală complexă a Europei din acea vreme a fost absorbit în ființa nemaipomenit de receptivă a tînărului Enescu, grefîndu-se pe complexitatea propriei lui firi și distilîndu-se apoi într-o creație proprie, în care tot ce era stufos tindea să se limpezească. Termenul final al artei interpretative enesciene a fost o mare simplitate: « Există la urma urmei un singur drum valabil în interpretarea operelor muzicale » spunea Enescu pianistului Raoul Pugno: « Se cere simplitate, sinceritate și naturalețe »². Dar această supremă decantare avea substraturi multiple, și de acolo venea dificultatea de a prinde pe Enescu într-o*

¹ B. Gavoty, *op. cit.*, p. 109.

² Citat de I. Iampolski, în *op. cit.*

formulă, de a-l rezuma și defini: E un clasic, un romantic sau un impresionist; un temperamental sau un lucid, un impulsiv, sau un extatic; viril sau feminin, înclinat spre dramatism sau spre poezie? Orice răspuns parțial ar fi fost eronat — căci în violonistul Enescu se întâlneau toate aceste componente, și nu sub forma unui mozaic polimorf, ci printr-o sinteză personală și înfăptuită la o incandescență ce topește conturile individuale ale elementelor. Un exemplu pentru această mare putere de sinteză rămîne interpretarea magnifică a unei piese (înregistrate și pe discuri) pe care Enescu o iubea mult, poate tocmai fiindcă își are rădăcinile deopotrivă în muzica clasică, post-beethoveniană cît și în sensibilitatea nouă a muzicii franceze de la sfîrșitul veacului trecut: « Poemul » de Ernest Chausson.



Unele aspecte pe care le ia în interpretarea enesciană puterea de sinteză a elementelor complementare merită o cercetare mai apropiată. Astfel, este cu totul remarcabil în ce măsură Enescu izbutea să echilibreze intuiția spontană cu luciditatea și construcția organizată. Enescu nu era un teoretician. Nu îi plăcea să vorbească despre muzică; în lecțiile lui, pornea în primul rînd de la exemple concrete, și în genere detesta didacticismul: concepea lecțiile nu ca de la profesor la elev, ci ca de la un muzician mai experimentat la altul mai tînăr. În *Amintiri*, declară: « Scrieți muzică, nu despre muzică. Nu fiți în același timp creatori și teoreticieni »¹. Acest simț al concretului, această încredere în intuiție și în forța creatoare a spontaneității, dădeau și execuțiilor violonistice enesciene un caracter viu, firesc, simplu și sincer, lipsit de tendințe abstractizante și de afectare. « Nimic mai simplu în aparență decît arta lui despuată de orice ornament, de orice demonstrație de prisos, de orice afectare »² spune Bernard Gavoty. Interpretarea lui Enescu era plină și cărnoasă, ca un fruct pîrguit. Menuhin observă că « oricît de rarefiată ar fi fost muzica pe care o executa, ea devenea în mîinile lui densă, plină de vitalitate și vigoare »³. Dar condamnarea abstracției descărnate, a întortocherilor teoretice, instinctul viguros și sigur nu însemna la Enescu domnia bunului plac, a improvizăției informale și a arbitrarului. Asemenea instrumentiștilor din marea epocă clasică — acei care știau oricînd să improvizeze o cadență perfect construită sau o piesă muzicală plină de miez — Enescu avea și un simț înnăscut al formei, al structurii. Iar imboldul fulgurant al intuiției, el știa să-l întregască și să-l ducă pînă la capăt cu disciplină atentă, cu consecvența și stăruința de gîndire care îi erau tot atît de caracteristice; nu trebuie să uităm că Enescu era un neobosit muncitor și un mare nemulțumit care aspira întotdeauna spre mai mult. « Creează opera la fel cum se construiește un monument cu fundația, corpul și culmea ce îl încununează. Ai grijă să redai operei viața, plenitudinea de expresie și de convingere. Să fii inspirat și clarvăzător, » scria el lui Menuhin. Această ultimă frază exprimă în chip lapidar crezul lui Enescu și ceea ce el realiza în această privință. Îmbinarea de libertate intuitivă și de organizare bine gîndită, în execuțiile enesciene, producea ascultătorului acea impresie de forță, de lucru care se impune cu elementară și indiscutabilă necesitate.



Cea mai înaltă formă de manifestare a puterii enesciene de sinteză este echilibrul între simțirea proprie și stilul compoziției executate. După cum spuneam

¹ B. Gavoty, *op. cit.*, p. 163.

² *Ibidem*, p. 20.

³ R. Magidoff, *op. cit.*, p. 76.

încă de la începutul acestei expunerii, o interpretare trebuie să fie vie; iar pentru aceasta, trebuie să-i dai viață din viața ta proprie, «să fii tu însuși» în actul de interpretare. De altă parte însă, fiecare compoziție își are rosturile și legile ei proprii, obiective, care există în afara ta: nu poți să cînți la fel Bach, Beethoven, Franck sau Debussy, deși tot tu ești cel care cîntă, care îi «interpretezi», trecîndu-i prin filtrul sensibilității și înțelegerii tale. Numai cine a rezolvat această spinoasă antinomie atinge treapta superioară a interpretării.

Enescu avea și în această privință o poziție personală. Echilibrul acesta este atît de greu de obținut, încît mulți instrumentiști, chiar dintre cei mai mari, sînt ispitiți să alunece spre o extremă sau cealaltă. Pentru Adolf Busch de pildă, textul unei muzici este sfînt, alfa și omega. Hindemith, el însuși violonist, scrie pe partitura unei sonate a lui pentru violă: «A se respecta întocmai tempo-ul; cu sălbăcie; frumusețea tonului e lucru secundar». Iar Stravinski găsea, într-o vreme, că execuția ideală trebuie să fie o citire întocmai a notelor, funcționînd «ca o bună mașină de cusut». La antipod, un foarte mare artist ca Pablo Casals declară că ținta supremă a interpretului este aceea de a-și elibera simțirea proprie de orice limitare dinafară, de orice rutină și tradiție. «Ceea ce contează, e numai ceea ce resimțim», spune el; «fiecare dintre noi e diferit de celălalt și trebuie să aplice interpretării elanurile și impulsurile profunde ale naturii lui proprii». Am citat aceste exemple nu ca o dovadă că respectivii muzicieni n-ar fi în stare să găsească o rezolvare practică problemei — lucru pe care l-au realizat în măsura în care au dat interpretări valabile — ci numai pentru a arăta că ei sînt ispitiți, cel puțin din punct de vedere principial, să tindă spre una sau cealaltă dintre extreme. Admirabil este la Enescu echilibrul just pe care a știut întotdeauna să-l mențină, în practica execuției ca și în principiile pe care le-a afirmat.

În ce privește prima componentă a acestui echilibru — și anume aspectul autentic, adînc trăit al interpretării enesciene — cred că el a fost îndeajuns pus în lumină pînă acum. Ceea ce se cuvine subliniat aci este însă cealaltă latură, organic împletită cu prima, a respectului pentru textul scris, pentru intențiile compozitorului, pentru stilul fiecărei epoci și fiecărui muzician, cu toate elementele complexe pe care el le implică. S-a remarcat nu o dată că «Enescu era la el acasă în toate stilurile», cum spune Menuhin: «simțea ca nimeni altul necesitatea unui stil apropiat pentru fiecare compoziție»¹. Același muzician care repeta mereu elevului său preferat: «Fii tu însuși», îi recomanda să adîncească trăsăturile specifice ale diverselor stiluri. «Se referea adesea la viața compozitorului, mă sfătuia să citesc cărți despre el și operele lui», spune Menuhin. Într-o scrisoare adresată tot lui Menuhin, Enescu îl îndemna: «Observă trăsăturile de caracter ale autorului, caută să pătrunzi în intențiile lui, să înțelegi ce a reprezentat creația pentru el și ce a voit să spună celorlalți printr-însa... Trebuie să cunoști și epoca, legătura dintre compozitor și spiritul timpului». Este cert că amintirea învățămîntelor enesciene a inspirat admirabilele cuvinte în care Menuhin avea să concretizeze, mai tîrziu, menirea interpretului: «Aceea de a ține cumpăna între opera compozitorului și propria sa conștiință. Interpretul încearcă să toarne în forma altui om cît mai mult din esența lui proprie. În nici o împrejurare el nu trebuie să siluiască această formă, deși, pentru ca să poată prinde din nou viață, ea trebuie să cuprindă realitatea propriei lui convingeri și a propriilor lui emoții»².

În *Amintiri*, Enescu declară: «Nu e un sacrilegiu să te confunzi cu creatorul unei capodopere; este, dimpotrivă, o iluzie fecundă, care îngăduie să te iden-

¹ R. Magidoff, *op. cit.*, p. 75.

² *Ibidem*, p. 67.

tifici cu magicianul căruia îi ești umil interpret. În ce mă privește, n-am încetat să mă visez în tovărășia marilor dispăruți; dacă nu mă transport în secolul al XVIII-lea când execut o sonată de Bach, dacă nu mă cred Beethoven, când atac sonata Kreutzer, mi se pare că nu-i pot traduce bine»¹. Fără îndoială, în acest respect pentru opera scrisă și autorul ei, are o parte și calitatea lui Enescu de compozitor, care știa bine din experiență câtă substanță prețioasă din ființa proprie trece într-o compoziție vrednică de acest nume.

Este interesant de semnalat că Pablo Casals l-a ascultat pe Menuhin la Paris în epoca în care acesta studia cu Enescu, executînd o partită de Bach; și i-a comunicat profesorului, o dată cu admirația lui, unele rezerve față de ce ar mai fi trebuit să conțină interpretarea ca să fie cu totul vie. «Dar acest ceva nu se făcea pe vremea lui Bach» i-a răspuns Enescu, spre dezamăgirea lui Casals, care declară: «Cu toată admirația pe care o am pentru acest mare artist și prieten drag, am regretat să-l văd legat de ceea ce eu consider drept o prejudecată tradiționalistă»². Iată deci că, oricît de mare venerație aveau acești doi artiști unul pentru altul (Casals îl numește pe Enescu «interpret genial, pentru care admirația mea nu are margini»), existau între ei divergențe de puncte de vedere. Și o divergență ca cea pomenită este elocventă pentru că mărturisește aderența la valorile tradiționale a unui artist atît de personal, de spontan și de liber în mișcări cum era George Enescu. Cuvîntul decisiv îl are în această privință ascultarea unei interpretări enesciene — și, mai presus de toate, a unei sonate sau partite pentru vioară solo de Bach, în care mai mult ca oriunde se întrepătrund într-o unitate superioară personalitatea și respectul tradiției, sinceritatea simțirii și intuirea lumii proprii a compozitorului, autenticitatea și dăruirea de sine.



Dacă Enescu a putut înfăptui o asemenea sinteză a artei interpretative din vremea sa — nu este tocmai pentru că venea dintr-altă parte, pentru că aparținea unui popor care abia cu el își făcea intrarea în arena culturii muzicale universale? Fără îndoială că da. În marea lui receptivitate și putere de sinteză — datorită bineînțeles și excepționalelor lui predispoziții individuale — faptul acesta avea o parte însemnată. Un Kreisler, un Thibaud, un Hubermann erau ținuți fiecare în făgașul unei tradiții specifice, bine precizate, de interpretare muzicală. Enescu ținea și el de o tradiție — dar de alt tip, fundamental deosebit: o veche tradiție de muzică populară — mai precis, lăutărească. Aceasta nu-i putea pune la îndoială un stil de interpretare a repertoriului muzicii universale, firește, pentru că aparține cu totul altui domeniu al muzicii, cu legile lui proprii: folclorul. Ea lasă deci violonistului o mare libertate de mișcare în cîmpul muzicii culte europene. În același timp însă, tradiția autohtonă rămînea prezentă într-însul, dănuia într-o zonă adîncă a ființei lui, ca un fond permanent, care contribuia să dea stilului său un caracter propriu și specific. Această contribuție a fondului autohton de muzică lăutărească la configurația stilului violonistic enescian este mai puțin explicită, mai subtilă și mai greu de urmărit, dar în același timp mai adîncă, și de netăgăduit: ea aduce ultima notă — și cea determinantă — în ansamblul personalității violonistului Enescu.

Legăturile muzicianului român cu arta lăutarilor (pe care el îi numește «țigani», cu termenul obișnuit pe atunci) datează din primii ani ai copilăriei, după cum relatează în *Amintiri*. «La 3 ani am ascultat din întîmplare un taraf de

¹ B. Gavoty, *op. cit.*, p. 112.

² J. M. Corredor, *Conversations avec Pablo Casals*, Paris, 1954, p. 253.

țigani care cînta într-o stațiune balneară aproape de satul nostru... Mi-a lăsat o impresie foarte vie». De aici i-a venit îndemnul să cînte el însuși la vioară și să înjghebe un instrument. «Neamul acesta de muzicieni — adaugă Enescu — nu merită disprețul pe care-l afectează față de el așa-zii cunoscători». În 1921, Enescu declară, în revista «Muzica»: «Lor, țăganilor, să le mulțumim că ne-am păstrat muzica... Numai dînșii ne-au dezgropat-o, au trecut-o și au dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă ce o au pentru tot ce le e mai scump pe lume: cîntecul». După cum arată Zeno Vancea¹, Enescu nu putuse cunoaște alte surse de muzică populară romînească decît cele lăutărești — și de aceea, pînă spre sfîrșitul vieții sale, conceptul de muzică populară romînească se acoperea, pentru el cu acela de muzică lăutărească. Sonata a treia pentru vioară — compoziție cu un rost central în creația enesciană și în muzica noastră — poartă epigraful: «În caracterul popular român»; ea este însă esențialmente lăutărească. Iar «Impresiile din copilărie» încep cu scurtul tablou intitulat «Lăutarul».

Care sînt trăsăturile generale, și mai ales generalizabile, ale artei lăutărești? Este o artă spontană și improvizatorică, asemenea oricărei arte populare. Ea tinde către o expresie intensă și concentrată a emoțiilor; este patetică, zburciunată, cu treceri frecvente și bruște de la o stare la alta; dar străbătută îndeosebi de o undă de nostalgie, de o «stranie melancolie» cum spune Enescu, adăugînd: «Pentru mine, muzica aceasta este o muzică a visului, fiindcă revine cu obstinație la modul minor, culoarea visului nostalgic»². În afară de aceste elemente, se pot distinge și unele mai speciale privind mijloacele tehnice pe care le întrebuițează scripcarii noștri: vibrato, arcușe etc.

Nu putem insista acum mai mult asupra artei lăutărești — și poate nici nu e nevoie, dat fiind că nu căutăm un reflex amănunțit și pitoresc al ei în violonistica lui Enescu (pe care-l găsim doar atunci cînd el urmărea în mod special acest rezultat — ca în interpretarea sonatei sale, a *Impresiilor din copilărie* sau în aceea, universal admirată, a piesei *Tzigane* de Ravel). Ne preocupă, dimpotrivă, modul în care elemente expresive ale artei lăutărești, printr-o rafinată sublimare, ajungeau să contribuie la plămada unui stil enescian pe deplin compatibil cu muzica clasică universală, cu esența însăși a acestei muzici. Cînd David Oistrach a venit în București, l-am întrebat: «În violonistica lui Enescu deslușeați unele trăsături specifice care să-și aibă rădăcina în poporul românesc?» Oistrach mi-a răspuns: «Da. Erau în ființa lui multe trăsături care-l legau de specificul poporului său — ridicat la treapta cea mai de sus. Iar atunci cînd elementele naționale ating un nivel artistic atît de înalt, ele devin universale».



Asupra acestor elemente care, printr-o alchimie complexă și prin dogoarea unei flăcări înalte se ridică la o valoare universală, ne vom opri acum. Prezența lor în violonistica lui Enescu era foarte profundă, pentru că ele impregnau chiar componentele de bază ale interpretării lui. Astfel însuși sunetul plămădit de mîinile lui Enescu avea o calitate cu totul specială, provenită dintr-un vibrato de cele mai multe ori des și mărunț, asemănător celui lăutăresc, care dădea tonului o mare pătrundere și forță expresivă. Mare maestru al vibrato-ului, Enescu știa să și-l modifice după dorință, lucru rar la un violonist. El îi spunea lui Menuhin: «Ca și la vocea umană, vibrato-ul trebuie să varieze în amplitudine și în frecvență,

¹ Zeno Vancea, *Rolul și locul creației lui George Enescu în muzica romînească*, în revista «Muzica», nr. 5, 1955.

² B. Gavoty, *op. cit.*, p. 42.

spre a exprima o serie întreagă de stări și emoții. Există, Yehudi, vibrato-ul conversației amabile, cel al pasiunii, al exasperării... Va trebui să le stăpânești pe toate»¹.

Aceeași preocupare de a se apropia de vocea umană și de cuvântul rostit — care se discerne și în improvizațiile lăutărești — caracteriza și alte particularități ale tehnicii enesciene, «portamento-ul» (alunecarea lentă de la o notă la alta), nuanțările foarte subtile, respirațiile imperceptibile. Altă tendință pe care o regăsim într-un stadiu primitiv la lăutari, și într-unul foarte rafinat la Enescu, este aceea de a obține o mare varietate de colorit prin diferite procedee ca flageolete, flautando, pizzicato cu degetele de la ambele mâini, și altele. Enescu, violonist profund serios și axat pe esența muzicii, era în același timp unul dintre cei mai mari colorişti printre interpreți. Și aceasta nu numai la vioară: când cânta la pian, subliniind anumite inflexiuni cu vocea sa gravă și impresionantă, Enescu știa ca nimeni altul să redea varietatea și complexitatea de timbre a orchestrei simfonice mari. Caracteristic lui Enescu și analog cu tehnica lăutărească era și un tril nemaipomenit de des și pătrunzător, ca un foșnet, o fluturare (așa cum poate fi auzit în *Poemul* de Chausson). De asemenea, o extremă flexibilitate a arcușului său în trecerile peste corzi și în alternarea celor mai variate trăsături. Toate acestea se integrau în ansamblul unei tehnici foarte personale și foarte naturale, în ce privește digitațiile, arcușele, pozițiile. «Violonist înăscut» spune Menuhin, «Enescu știa să cânte la vioară cum ar cânta o pasăre; îndemânarea și instinctul sigur al sunetului evocau țara meșterilor lăutari». Ca și Pablo Casals, Enescu tindea spre o tehnică naturală; dar, ca și acesta, știa să o și supună disciplinei.



Cu aceste elemente atât de bogate în posibilități, atât de variate, apropiate de inflexiunile vocii umane și de glasurile naturii, Enescu știa să construiască interpretări de un puternic dramatism. Contrastele mari, trecerile subite de la o expresie la alta, zbuciumul interior, opozițiile de nuanțe și culori îl deosebeau printre toți violoniștii contemporani. Concepția lui de interpretare era esențialmente dramatică, și într-însa ajungea la o mare potență patetismul naiv al lăutarilor. «Cântă foarte simplu, foarte drept dar și tumultuos, evocând acele torente de munte care tîrăsc cu ele pietrele mari și mărunte și uneori fărime de aur. La Enescu, bruscările voite fac prin contrast ca deliciile contemplării să pară și mai suave. O artă făcută din opoziții, din momente dramatice și zone de liniște»². «Un joc cu totul personal, inimitabil — scria Maximilian Costin — al cărui caracter distinctiv este un avînt neobișnuit de dramatic, tragic și pasionat pînă în accentele sale cele mai lirice»³. Și preferințele lui Enescu în repertoriu mergeau către muzica de mari intensități dramatice: Bach, Beethoven, Brahms, Schumann, Franck. Este semnificativ că avea mai puțină înclinație pentru Mozart — deși îl respecta, dar mai ales ca geniu dramatic, în operă. Iar executarea compozițiilor mozartiene lua la el aspecte foarte personale și de asemenea foarte dramatice, profund deosebite de ceea ce se înțelege în genere prin interpretare mozartiană.



Nu putem încheia fără a pomeni și altă trăsătură prin care interpretarea enesciană se lega de pămîntul și oamenii acestei țări: *farmecul poetic*. Este elementul cel mai imponderabil, cel mai greu de fixat și de definit, care cheamă în

¹ R. Magidoff, *op. cit.*, p. 78.

² B. Gavoty, *op. cit.*, p. 20.

³ Maximilian Costin, *Violonistul Enescu*, în revista «Muzica», mai-iunie 1921.

mintе mai curînd metafore îndoielnice și exclamații exaltate decît constatări precise. Și totuși, această poezie nostalgică, inimitabilă, a lui Enescu era o realitate — mai lesne de înțeles poate pornind de la aleaul țăranului român, de la vîregia milenară a sorților acestui popor, de la transparența văzduhului și culorile de pastel ale dealurilor moldovene, decît de la analiza amănunțită a anumitor trăsături de arcuș și a unei anumite călcături a degetului pe coardă. Tot Yehudi Menuhin — învățăcelul ascultător și violonistul genial care l-a apropiat și l-a înțeles atît de bine pe Enescu — ne va da aci o mărturie de preț. După primul an de învățătură cu Enescu și la sfatul lui, Menuhin se duce să-și completeze cunoștințele la marele violonist german Adolf Busch. Studiul cu acesta îi e de mare folos, îl învață lucruri admirabile, dar nu-l poate nici o clipă înlocui pe Enescu; îi lipsește ceva esențial. «Nu am regăsit atmosfera exaltată pe care Enescu o crea întotdeauna. Busch era socotit metodic, fără aripi; Enescu era numai aripi. Am simțit că am coborît de la poezie la proză. Era proză excelentă, curată și onestă, dar îi lipsea fiorul poeziei»¹. Pe bună dreptate spunea Mihail Jora că noroadе de pe toată fața pămîntului, ascultîndu-l pe Enescu, puteau «aflа cîte ceva despre îndepărtatul neam din care făcea parte, neam de oameni cumsecade, îndrăgostiți de cerul lor străveziu, de plaiurile lor molcome, de ogoarele rodnice și de apele ce șerpuiesc alene printre livezi»². Mai intens ca oricînd se dezvăluie această «vraja enesciană» cum o numește Jora în interpretarea sonatei a treia pentru vioară «în caracter popular românesc»; stilul interpretării face aci una cu stilul compoziției; sufletul interpretării, cu sufletul acestei compoziții care este o treaptă dintre cele hotărîtoare în strădania de a da făptură muzicală sufletului românesc³.



La capătul acestei expunerі, vrem să încercăm o scurtă privire de ansamblu, și o dată cu ea, o precizare. Oricît am evitat aprecierile superlative, s-ar putea deduce din cele spuse pînă acum că Enescu apare nu numai ca o maximă culme posibilă în arta violonistică, dar chiar ca o întruchipare a perfecției absolute, întrunind toate calitățile esențiale în cel mai înalt grad cu putință. Este o ispită firească pentru cel care se apleacă cu interes real și cu dragoste asupra unei personalități atît de aproape de inima noastră cum este George Enescu. Dar judecățile superlative nu au rost în genere — și Enescu ar fi fost cel dintîi care să le dezaprobe. Dintre multe mărturii de exemplară modestie și acurateță, o mai putem cita pe aceasta: «Admir imaginația care se cheltuiește pentru a atribui unui violonist sau pianist o risipă de sentimente sublime. Din fericire, anumite judecăți mai moderate își trag justetea tocmai din sobrietate»⁴. Este un avertisment care obligă la un control sever! și, într-adevăr, grandoarea lui Enescu este prea certă ca să aibă nevoie de supraevaluări de orice fel.

Din cele spuse s-a putut, cred, discerne că Enescu a fost unul dintre cei cîțiva violoniști mari ai epocii noastre, care se pot număra pe degetele unei mîini; că a ocupat chiar printre ei, un loc eminent, datorită calităților lui esențiale: muzician înainte de a fi violonist, împingînd virtualitățile instrumentului său pînă la maxima limită, prezent în actul interpretării printr-o creație continuă, el a adunat într-o sinteză desăvîrșită elementele cele mai diverse ale muzicii timpului,

¹ R. Magidoff, *op. cit.*, p. 143.

² M. Jora, *Vraja enesciană*, în revista «Muzica», nr. 5, 1955.

³ Compozițiile lui Enescu pentru vioară în relațiile lor cu specificul violonisticii enesciene pot alcătui un capitol aparte și de deosebit interes, pe care ne propunem să-l cercetăm ulterior.

⁴ B. Gavoty, *op. cit.*, p. 99.

rămânând profund personal și trăgînd din legătura cu poporul său substanța unui puternic dramatism și a unei poezii intense. Dar înseși trăsăturile determinante ale personalității lui ca violonist îi precizează și limitele. Enescu ne apare ca o reușită foarte personală, bazată pe însușiri complexe și specifice, care numai la el puteau da asemenea rezultate. Din acest punct de vedere, el constituie un caz de splendidă excepție, un meteor pe firmamentul interpretării violonistice, fără urmași care să-l continue în sensul direct al cuvîntului.

Cu toate acestea, de la violonistul Enescu s-a învățat enorm de mult, și se mai poate învăța și azi. Elevii lui numeroși — înainte de toate Menuhin — sînt o dovadă vie. Dar ei au învățat de la Enescu înainte de toate *muzică*, și nu formula lui violonistică, ce nu se putea potrivi altuia. Menuhin a izbutit să și-o apropie o bucată de vreme, dar apoi Enescu însuși l-a trimis la violonistul care reprezenta într-un fel antipodul său, la Busch, și i-a repetat neîncetat: «Nu mă imita. Fii tu însuși». Iar în epoca în care îi dădea lecții, nu-i prescria niciodată procedee violonistice, ci îl învăța numai «să vadă mai adînc în el însuși». Unul din elevii preferați ai lui Enescu, violonistul francez Christian Ferras, declară că muzicianul român i-a fost o pildă înaltă de interpretare, dar că imitarea lui, încercarea de a cînta întocmai ca el, este de-a dreptul primejdioasă.

Imitația directă a lui Enescu e mai periculoasă decît oricare alta, fiindcă ceea ce a izbutit el era o extremă sublimare a unor elemente care în mîinile altora se pot degrada. «Sinteza» enesciană poate deveni, cu o ușoară deviație, amestec inform de stiluri: dramatism, grandilocvență; poezie inefabilă, dulcegărie. Iar fondul lăutăresc pe care el și numai el a știu să-l ridice la o asemenea potență și puritate stilistică poate fi o tentație de pitoresc exterior, de facilitate și emfază, adică exact ceea ce Enescu detesta.

Înseamnă aceasta că geniala realizare a violonistului Enescu a marcat un capăt de drum? Privind faptele în adîncime, nu. Mai cu seamă pentru noi, românii, Enescu a fost un adevărat deschizător de drumuri și în arta interpretativă a viorii: el a arătat că este posibilă o formă înaltă și universal valabilă de interpretare muzicală, întemeiată pe valorile noastre proprii — și un Dinu Lipatti n-a rămas străin de exemplul său. Cu o singură condiție însă: ca aceia care duc mai departe drumul început să nu-l imite întocmai. De altminteri, în anii mai apropiați de noi, Enescu însuși își exprima interesul pentru tradiția mai autentică și mai pură a muzicii populare românești, distinctă de arta lăutărească, și regreta că nu a cunoscut-o mai îndeaproape. Aceasta este baza pe care muzica românească se străduiește să clădească astăzi, asimilînd și influențe care sînt, firește, altele decît la începutul veacului nostru.

Exemplul violonistului Enescu rămîne astfel viu și roditor, nu numai prin valoarea lui intrinsecă, printr-o excepțională reușită artistică și printr-o înaltă lecție de muzicalitate, dar și prin îndemnul în care se răsfrînge marea probitate, înțelepciunea adîncă a unui om întreg: «Fiți voi înșivă».

ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ КАК СКРИПАЧ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Автор статьи задался целью уточнить характерные черты личности скрипача Энеску. В своих «Воспоминаниях» музыкант, казалось бы, не придает большого значения скрипке; отсюда вытекают некоторые элементы, свойственные искусству скрипача: боязнь «ведетизма», стремление к полифонии, значение, придаваемое

артистом творчеству. Подлинный творческий характер скрипача Энеску проявляется в том, что он благодаря своей исключительной личности отдает первенство глубокой музыкальности, а не виртуозности. Его личность имеет свои характерные черты: необыкновенное свойство синтезировать все музыкальные элементы своего времени, способность сочетать в одно органическое целое французскую и немецкую традицию исполнения, чувствительность и строгость, интуицию и логическую конструкцию, личное вдохновение и уважение к различным стилям. Решающим фактором для понимания личности скрипача Энеску является национальная специфика, проявляющаяся во всем его исполнении от технических особенностей и до концепции ансамбля, базирующейся на интенсивном драматизме, проникнутом в то же время силой несравненной поэзии. После общего обзора статья заканчивается утверждением, что скрипач Энеску представляет собой исключительный феномен благодаря единственному в своем роде совершенству исполнения. Румынское интерпретативное искусство многому научилось и многому должно еще научиться, следуя его исключительному примеру, однако при условии не слепо подражать, а следовать его советам.

GEORGES ENESCO – LE VIOLONISTE

(RÉSUMÉ)

L'auteur tente de surprendre les traits caractéristiques de la personnalité du violoniste Enesco. Le fait même que, dans ses Mémoires, le musicien semble accorder une moindre importance au violon permet de dégager certains éléments propres à l'art de violoniste d'Enesco; horreur du « vedettisme », aspiration à la polyphonie, importance accordée à la création. Le caractère créateur de l'art d'Enesco violoniste se manifeste par l'intense *présence* de l'artiste dans l'acte de l'interprétation, par la primauté du sens profond de la musique sur la virtuosité, enfin par la forte *personnalité* de l'artiste. Cette personnalité se distingue à son tour par une exceptionnelle puissance de synthèse de tous les éléments de la musique de son temps, par le don de fondre en un tout organique la tradition française et la tradition allemande d'interprétation, par la sensibilité et la rigueur, l'intuition et la construction logique, l'inspiration propre et le respect des différents styles. Mais le facteur suprême et déterminant de la personnalité d'Enesco violoniste c'est son caractère *spécifiquement national*, qui se fait jour dans ses interprétations, aussi bien dans les particularités techniques de celle-ci que dans la conception d'ensemble, d'un dramatisme intense où l'on sent circuler la sève d'une poésie incomparable. Après un coup d'œil général, l'auteur achève son article sur la conclusion qu'en tant que violoniste Enesco fut un phénomène exceptionnel par sa réussite unique et que l'art roumain de l'interprétation a beaucoup à apprendre de son éminent exemple, à condition de suivre son conseil et non d'essayer de l'imiter au sens strict du mot.

ALEXANDRU FLECHTENMACHER, PRIMUL DIRECTOR AL CONSERVATORULUI DE MUZICĂ ȘI DECLAMAȚIE DIN BUCUREȘTI

de LELIA NĂDEJDE



Anul 1864, deosebit de însemnat pentru dezvoltarea învățămîntului artistic în țara noastră, este anul înființării conservatoarelor de muzică și declamație și al școlilor de belle-arte din București și Iași. Acest eveniment este rodul unor profunde și continue prefaceri pornite de la începutul veacului.

Încununare a luptelor pentru existența și afirmarea unei națiuni unirea principatelor, a precipitat procese ce se desfășuraseră lent; noi forme de cultură cu existențe mai mult sau mai puțin latente și-au primit atunci o configurație precisă. Personalitatea progresistă a domnitorului Al. I. Cuza ca și zelul și înflăcărarea unor oameni de stat și a unor personalități culturale cu care el a știut să se înconjure, au contribuit la promovarea unor forme de cultură înaintate. Între acestea se înscrie și întemeierea conservatoarelor de muzică și declamație din București și Iași, al căror regulament a fost aprobat prin Jurnalul Consiliului de Miniștri din 5 octombrie 1864. Director al Conservatorului din București a fost numit Alexandru Flechtenmacher, personalitatea muzicală cea mai proeminentă de la noi, în acea vreme. Multiplele calități de instrumentist, compozitor, capelmaistru și pedagog, studiile frumoase făcute la Viena cu Mayseder și Böhm, profesori renumiți ai timpului, ca și prestigiul de care se bucura în urma unei intense activități, îndreptăteau în totul această alegere.

Al. Flechtenmacher era la acea epocă în plină maturitate¹ și avea în urma lui o bogată activitate. Compozitor al Teatrului Național din Iași, Craiova și București, fusese unul din factorii de seamă în dezvoltarea artei dramatice de la noi, aportul lui muzical fiind hotărîtor pentru propășirea teatrului românesc. Vasile Alecsandri confirmă acest fapt într-o scrisoare adresată lui V.A.Ureche, în care arată că «Teatrul național de n-ar fi găsit pe Flechtenmacher nu făcea niciun pas înainte»². Compunînd muzica pentru un mare număr de vodeviluri, operete, drame, nenumărate localizări și adaptări, el a introdus pentru prima oară în acest fel de muzică intonații și accente românești luate din muzica populară, colaborînd astfel cu intelectualitatea avansată, care lupta pentru promovarea teatrului romî-

¹ Născut la Iași, la 23 decembrie 1823, avea atunci 41 de ani.

² Adunarea deputaților Romîniei, sesiunea anului 1896—1897, 122 litera R.

nesc. Muzica lui Flechtenmacher dădea culoare, susținea și făcea mai atractivă această producție dramatică. Noul spectator, micul târgoveț de la mijlocul veacului, gusta cu încântare și aplauda din toată inima atît tipuri și scene luate din viața de toate zilele, împletite cu vechi eresuri și obiceiuri ale pămîntului ca în «*Baba Hîrca*» de pildă, cît și muzica «simplă și dulce» care îi «mergea drept la suflet», după cum consemnează critica timpului.

Compozițiile sale erau cunoscute și larg răspîndite. În chiar anul numirii ca director la Conservator, găsim într-un catalog de cărți și note muzicale ce se afla de vînzare la librăria Filtsch din Sibiu, un însemnat număr de lucrări de ale lui¹.

Pe lîngă această bogată activitate Al. Flechtenmacher avea și o experiență de pedagog care data încă de la Iași din 1846. În acel an se inaugurase teatrul de la Copou, clădit anume pentru acest scop și care beneficia de un regulament teatral întărit prin ofis domnesc. Prin același ofis se întărea și înființarea unei școli de declamație și muzică a cărei conducere fusese încredințată lui Matei Millo și Al. Flechtenmacher, împlinindu-se astfel o mai veche și unanimă dorință în legătură cu educarea actorilor. Scrisese despre această lipsă de educație artistică V. Alecsandri, într-o aspră critică² făcută teatrului românesc de pînă atunci în care constata comportarea cu totul naivă și inadecvată a actorului pe scenă precum și completa lui lipsă de pregătire muzicală atît de necesară într-o vreme în care muzica făcea parte integrantă din spectacol. Nu puțin va fi contribuit la îmbunătățirea spectacolelor, această școală în care actorul ca și instrumentistul din orchestră erau pregătiți să poată face față unui repertoriu mai ales și unui public mai exigent. Progresele făcute sînt de altfel consemnate de Costache Negruzzi care relevînd momentul, scria că: «Teatrul Național era în floarea lui»³.

Din epoca activității sale desfășurată la Craiova în stagiunea teatrală 1857—1859 ne-a rămas un document interesant pentru aspectul de animator al lui Flechtenmacher, de pionier pasionat pe tărîmul puțin cercetat al vieții noastre muzicale din acel timp. Documentul este un «prospect» pe care el l-a înaintat Cosiliului Municipal al orașului Craiova în vederea creării unei orchestre filarmonice. În încheiere se află trasată și perspectiva înființării unui Conservator pe care cu pasiune de animator Flechtenmacher îl proiecta într-un viitor apropiat. «Avînd mai întii un orchestră convenabil în oraș atunci s-ar forma și gustul artei și lesne s-ar putea păși la fondarea unei societăți filarmonice, pentru susținerea unui conservator de muzică și declamație dramatică»⁴.

În vara anului Unirii Al. Flechtenmacher este chemat la București de C. A. Rosetti care luase direcția Teatrului Național. Noul director, în dorința de a stimula forțele actoricești, de a da un nou îmbold producției teatrale, între alte îmbunătățiri a înființat pe lîngă teatru o școală de muzică și declamație unde pe lîngă atribuția de compozitor și dirijor al orchestrei teatrului, Al. Flechtenmacher a fost numit profesor de muzică. Astfel, el nu făcea decît să continue la București activitatea pedagogică, începută cum am văzut la Iași, în 1846.

¹ *Calendarul Amicul poporului*, Sibiu, 1864. *Adio Moldovei*, romanță națională, cuvinte de V. Alecsandri pentru cîntare și piano. *Cinel-Cinel*, vodevil național, într-un act de V. Alecsandri, muzica de Al. Flechtenmacher. *Colecție de cîntece naționale pentru piano* de Al. Flechtenmacher. *Crai nou*, operetă națională romînă de V. Alecsandri, muzica pentru piano de Al. Flechtenmacher. *Quadrilul unirii*, compoziție pentru piano de Al. Flechtenmacher. *Uvertura națională pentru piano* de Al. Flechtenmacher.

² V. Alecsandri, *Prefață la Opere complete*, Buc., Editura Sococ, 1903.

³ C. Negruzzi, *Opere alese*, București, E.S.P.L.A., p. 267.

⁴ Arh. Stat. Craiova, dos. nr. 10, Inv. 16 al Primăriei din Craiova din 1858.

La numai un an după stabilirea sa în București, în 1860, a fost numit profesor la «Institutul Corpului Vocal» de sub direcția lui Grigore Manciuc. Acest institut era fostul «Așezământ horal» înființat în 1845 în timpul lui Al. Ghica cu scopul de a pregăti cîntăreți bisericești după «metodul rossienesc» avînd ca director pe arhimandritul Vissarion. A însemnat o importantă etapă în drumul spre conservator această școală ale cărei merite au fost relevate de Al. Flechtenmacher, preocupat și atent la tot ce se petrecea în învățămîntul nostru muzical. Într-un memoriu asupra instituțiilor muzicale în România, servind de introducere la proiectul de organizare al unei școli de muzică vocală și instrumentală în București, Al. Flechtenmacher constata că «...pînă astăzi noi nu avem niciun român măcar, care să fi ieșit din aceste instituțiuni cu cunoștințe speciale în această artă prin care să fi fost capabil de a-și susține existența fie cît de modestă. O singură școală de muzică vocală (internat) a cărei destinație nu era alta decît a forma un cor pentru serviciul divin, a scos însă vreo cîțiva junci care ieșind din această școală, toți au fost în stare de a-și consolida existența prin profesarea modestelor științe muzicale cîștigate în acel internat...»¹.

Ogîndind în forma sa spiritul înnoitor care obținuse prin actul unirii o atît de importantă victorie, Institutul Corpului Vocal s-a transformat în 1860 într-un fel de școală de belle-arte după model apusean, cu clase de muzică instrumentală și de desen la care profesor de pian, violină și violoncel a fost chemat Al. Flechtenmacher. În această școală l-a avut ca elev pe violoncelistul Constantin Dumitrescu. În anul 1863 Institutul Corpului Vocal a fost desființat, dar învățămîntul instrumental desprins de corul bisericesc a continuat să funcționeze sub numele de «Școala instrumentală de muzică» în localul Academiei² avînd ca director pe Al. Flechtenmacher. De la început noul director s-a plîns de faptul că localul Academiei era impropriu pentru o școală de muzică³. În noua ei formă, școala de muzică instrumentală prezenta un ultim stadiu premergător înființării Conservatorului; forme, nu-i corespundea însă un conținut real. Acest lucru îl semnală Al. Flechtenmacher sesizînd pe ministrul poet D. Bolintineanu de «...starea deplorabilă în care zace această instituție din cauza puținei importanțe ce i s-a dat pînă acum». Îi cerea ca urmare sprijinul pentru «...a fi o adevărată instituție, bine organizată și folositoare iar nu precum a fost pînă acum purtînd numele de școală de muzică numai de formă»⁴.

Dar lipsa de interes a autorităților pentru învățămîntul muzical s-a manifestat și prin măsuri arbitrare luate față de profesori. La 18 martie 1864 directorul a primit o adresă din partea Ministerului, prin care i se făcea cunoscut că: «Deoarece nu s-au votat credite suplimentare pînă la votarea bugetului...rămîneți în disponibilitate din funcția de director și profesor la Școala de muzică instrumentală»⁵. O notă cu același conținut primiseră și profesorii Salvatore Caroli și Eduard Wachmann. Răspunsul celor trei profesori la această adresă, cuprindea o ironică amărăciune, o aluzie la moravurile vremii, la cei ce trăiau în huzur însă nu din «lucrurile lor». «Domnule Ministru, fiind din nenorocire și noi unii din cei ce trăiesc din lucrurile lor, reclamăm de la dreptatea domniei tale retribuirea lucrului nostru, făcut deja, ca singurul nostru mediu de existență»⁶.

¹ Arh. Stat. Buc., M.C.I.P. dos. 1564/1864, p. 56—59.

² Școala Sf. Sava.

³ Arh. Stat. Buc., M.C.I.P. dos. 525/1863, p. 348.

⁴ *Ibidem*, dos. 1564/1864, p. 52.

⁵ *Ibidem*, 18 martie 1864, f. 17.

⁶ *Ibidem*.

După câteva luni de la această întâmplare asupra căreia din fericire ministerul revenise, se înființează în octombrie Conservatorul de muzică și declamație iar Al. Flechtenmacher, directorul școlii de muzică instrumentală este numit directorul Conservatorului din București și profesor de vioară prin decretul nr. 1596 din 3 noiembrie 1846. Deplasarea pe scara ascendentă apare normală și firească.

Organizarea noii școli al cărei local fusese stabilit în încăperile din curtea bisericii sf. Dumitru, metocul Buzăului, din ulița franceză, cerea muncă și efort. De înzestrarea cu cele necesare: comenzi de metode, instrumente, trebuia să se ocupe noul director; tot din inițiativa directorului s-a făcut înzestrarea Conservatorului, în 1866 cu o bibliotecă. Al. Flechtenmacher care studiasse la Viena cunoștea materialul didactic necesar învățămîntului instrumental. Încă din iulie 1863 înaintase Ministerului o listă care cuprindea notele și metodele trebuitoare școlii de muzică instrumentală¹. Directorul făcea parte și din comitetul artistic al conservatorului împreună cu alți doi profesori și încă alte trei persoane competente dinafara instituției, personalități culturale ale vremii.

Ca și la începutul îndepărtat al carierei sale pedagogice la Iași în 1846, Al. Flechtenmacher este coleg cu Matei Millo profesor la catedra de declamație. Cum și în privința capacității profesionale a noilor dascăli de muzică se cerea avizul directorului, la recomandarea lui Flechtenmacher a fost numit la catedra de violoncel Johan Neudörfler și la catedra de armonie Eduard Wachmann, întors de la Paris de la studii. Cu firea sa cinstită și corectă Al. Flechtenmacher a răspuns răspicat ministerului la referințele cerute, că arhimandritul Vissarion, fostul director al Așezămîntului horal, nu posedă cunoștințele necesare pentru ocuparea catedrei de muzică bisericească. Cerințele vremurilor noi depășeau cunoștințele muzicale ale bătrînului arhimandrit, care cu 20 de ani în urmă fusese persoana cea mai indicată și de folos în conducerea unei școli muzicale de felul Așezămîntului horal.

O dată cu înființarea conservatorului, corul institutului vocal care în 1863 se desprinsese de școala instrumentală, se alătură conservatorului unde va funcționa ani îndelungați ca un cor religios (corul ceremonial) ocupînd un loc important în preocupările directorului Al. Flechtenmacher.

În aceste condiții a avut loc primul examen de sfîrșit de an al Conservatorului, la 5 septembrie 1865 în sala Bossel, iar în darea de seamă asupra acestei festivități găsim în buletinul Instrucțiunii Publice următoarele: «Începutul acestei ceremonii a fost printr-un imn scolastic cu versurile compuse de Maria Flechtenmacher² și muzica de consorțiu său»³.

Și în multe alte împrejurări se dovedește Al. Flechtenmacher un director plin de zel, pătruns de importanța menirii instituției pe care o conduce. Susține elevii merituozii și intervine pentru acordarea de burse și distincții. Tinerele elemente de valoare: Constantin Dumitrescu (clasa de violoncel), Gheorghe Ștefănescu (clasa de armonie și compoziție), Theodor Popescu (clasa de canto), sînt călduros recomandați ministerului în vederea trimerii lor în străinătate pentru

¹ Arh. Stat. Buc., M.C.I.P., dos. 595/1863. Listă de notele necesare. Note pentru vioară: Școala lui Kreutzer, Rode și Baillot, Etudă de Kreutzer, opt caiete de etude pentru 2 viori de Allard, 2 caiete de duete de Mazas; un caet de duete concertante de Jansa. — Note pentru violoncel: patru caiete de etude progresive de Golterman, trei caiete de duete pentru două violoncele de Linder, un caiet de piese concertante de Cumer. Pentru piano-forte: Școala de piano de Cramer, etude de Duvernoy, Bertini caiet nr. 1, Czerni etudă nr. 1, Czerni op. 139 nr. 2—3.

² Soția lui Al. Flechtenmacher, actrița și publicista Maria Mavrodin.

³ «Bul. Inst. Publ.», Cronica, 1—15 septembrie 1865.

perfectarea studiilor¹; Flechtenmacher socotea că este de datoria sa, în calitate de director al Conservatorului, «de a veghea ca asemenea talente să nu se piardă». Scriind acestea el își va fi amintit desigur de proprii săi ani de studii la Viena, de greutățile întâmpinate de tatăl său pravilistul Christian Flechtenmacher, pentru a-i putea menține bursa în străinătate. Flechtenmacher nu voia ca elemente de valoare, utile țării, să fie nevoite să-și întrerupă studiile așa după cum i se întâmplase lui. Reiese aceasta dintr-o mărturisire tîrzie care închide în ea o amărăciune ca și regretul de a nu-și fi putut servi patria cît mai bine: «Dacă aș fi avut mijloace și puțința atunci, cînd eram tînăr, să mă reîntorc în țările străine ca să studiez în fond armonia și compoziția, aș fi făcut desigur ceva mai mult pentru muzică în țara mea».

La clasa de vioară al cărui titular era s-au distins elevii: Robert Klenck care-și va urma profesorul la catedră în 1889 și Julius Wiest, fiul violonistului Ludovic Wiest. Într-una din adresele prin care Al. Flechtenmacher cerea acordarea de burse pentru doi elevi de la clasa de canto: Theodor Popescu tenor și Lascăr Balaban bariton, el motiva această cerere astfel: «... spre a putea cultiva talentul, s-ar face o achizițiune însemnată pentru începutul unei opere naționale, care prin chipul acesta nu va întîrzia a se forma»². Iată-l deci pe Flechtenmacher preocupat de un important obiectiv al vieții noastre muzicale din acel timp — crearea unei opere naționale. Gh. Ștefănescu, unul din elevii merituoși ai Conservatorului, recomandat pentru acordarea de bursă ministerului de către directorul instituției, va fi înfăptuitorul acestui deziderat artistic național. Problemele vieții noastre muzicale sînt cunoscute în adîncul lor de Flechtenmacher care discerne cu finețe și cu mare înțelegere gradul lor de importanță și intervine atunci cînd e nevoie, cu tact și înțelepciune. Atitudinea pe care o are față de problema muzicii noastre religioase este concludentă în acest sens. Momentul era cel al luptei pentru înlăturarea din biserică a cîntării orientale așa-zise grecești. Se producea o ciocnire între muzica bisericească armonică, reprezentată oficial de clasa de muzică bisericească de la conservator, și cei ce susțineau muzica psaltică orientală. Flechtenmacher și-a dat seama că nu se poate rupe definitiv cu o veche tradiție. Intuind adîncul problemei și judecîndu-l cu rațiunea unui om cu cunoștințe de specialitate și informat, care urmărise procese asemănătoare și aiurea, ajunge la următoarele soluții cuprinse într-un așa-numit «prescript verbal», ținut în ședința ce a avut loc la Conservator la 2 iulie 1865: «Observînd și convingîndu-ne despre modul cum biserica romînă se poate servi de cînturile sale, am văzut că numaidecît îi trebuiește muzica armonizată, dar tot asemenea ne-am convins că biserica nu poate ci îi trebuiește neapărat și melodiile original tradiționale conservate de străbunii noștri, fapt urmat de toate riturile și se urmează pînă azi pentru respectul tradițional și necesitatea tipicului (astfel a făcut Rosia, Grecia etc.). Și fiindcă acele melodii nu se găsesc decît numai sub caracterele muzicii orientale pe care o cunoșteau ei, noi credem că trebuie să se caute și să se oblige bărbați speciali în ambele muzici ca să adune acel original de melodii pe care dezbrăcîndu-le de acele împetstrișături și tereremuri și căroră să le dea și posibilul ritm cerut de artă și transcriindu-le pe semnele universale, notele occidentale, să le dea bisericii»³. El are viziunea justă a importanței acestei tradiții muzicale care trebuie menținută. E cu atît mai lăudabilă această atitudine a lui Flechtenmacher cu cît se opunea unei anumite mentalități a epocii care cerea o rupere totală de trecut și o trecere nemijlocită la valorile apusene.

¹ Arh. Stat. Buc., M.C.I.P., dos. 733/1865, f. 607.

² *Ibidem*, f. 834.

³ *Ibidem*, dos. 1473/1865, f. 40.

Cînd Ministerul, în 1866, a hotărît desființarea corului vocal bisericesc ce funcționa în cadrul Conservatorului socotind că pentru serviciile aduse de acest cor cheltuielile sînt prea mari, Al. Flechtenmacher a desfășurat o adevărată campanie susținînd menținerea corului, iar cînd plata salariilor coriștilor a încetat, directorul le-a plătit din salariul lui personal o sumă minimă pînă la suspendarea hotărîrii, numai ca o mîină de oameni care posedau aceeași disciplină să nu se risipească.

Chiar din al doilea an al funcționării Conservatorului, Flechtenmacher și-a dat seama de necesitatea unei trieri a elementelor care intrau în această școală. Pe vremea aceea erau admiși în Conservator absolvenți a numai patru clase primare. O selecționare era foarte greu de făcut deoarece în cursul primar neexistînd o pregătire muzicală, intrau în Conservator o seamă de elemente nechemate care constituiau o piedică în ritmul normal al școlii. Directorul Conservatorului înaintează un raport Ministerului în privința necesității înființării unei clase de principii elementare de muzică și solfegiu în școlile primare, care va face posibilă o triere severă a viitoarelor elemente ale Conservatorului ce vor fi admise prin concurs (ca în străinătate)¹. Răspunsul a fost favorabil, ministerul a creat un post de profesor de muzică vocală pentru școlile de ambe sexe din capitală pentru care a fost propus Grigore Manciuc. Raportul are rezonanțe mai largi. În anul 1866 cîțiva elevi ai Conservatorului din București, pe nume: Spiridon Enescu, Alex. Podoleanu, I. Ilarian, Tache Popescu și Oprea Dumitrescu, au cerut la 20 septembrie membrilor Comitetului muzical să li se aprobe să predea gratuit lecțiuni de principii elementare de muzică vocală la școlile primare și sucursale de cartier din capitală, « avînd ca scop răspîndirea simțului și gustului muzical »². Comitetul muzical (format din Al. Flechtenmacher, Eduard Wachmann, I. Cart) prin adresa nr. 16 din 2 octombrie 1866 comunică Ministerului că: « Examinînd pe sus-numiții după un program special adaptat de Conservator și găsindu-i destul de înaintați în cunoștințele necesare, îi recomandăm pentru a li se libera autorizația acestor « studenți » la cursurile de teorie generală și de armonie la Conservator, cu îndatorirea de a rămîne sub privegherea acestui Conservator ».

Dar toată această activitate pedagogică Flechtenmacher și-a împletit-o permanent cu activitatea teatrală atît de importantă pentru el. Greutățile administrative, nemulțumirile întîmpinate din partea guvernului al cărui ajutor era cu totul insuficient, situație de care adeseori se plînge Flechtenmacher: « Această școală în ce privește bugetul a suferit și suferă multe anevoiri » scrie el într-una din numeroasele cereri adresate Ministerului, îl fac să-și ceară demisia. Contribuie la această hotărîre și îndepărtarea de la o activitate mai susținută de compozitor și de capelmaistru al orchestrei de teatru după cum reiese din adresa pe care o înaintează Ministerului la 27 aprilie 1866: « Greutățile funcțiunii mele de director al școalelor de muzică și declamațiune pe care în curs de aproape doi ani în zadar am încercat a le învinge din cauza lipsei mijloacelor de tot felul și care m-a pus în imposibilitatea de a mai putea să mai conduc în regulă această școală . . . mă pun în poziția a vă ruga să binevoiți a numi o altă persoană pentru că chiar cariera mea specială de artist suferă »³. Ministerul a respins însă această demisie: « Zelul și onoarea ce aveți pentru artă îmi sînt o garanție sigură pentru progresul acestei școale . . . Vă rog dar domnul meu a rămîne la direcțiunea aceluia institut »⁴.

¹ Arh. Stat. Buc., M.C.I.P., dos. 733/1865.

² *Ibidem*, dos. 441/1866, f. 274.

³ *Ibidem*, dos. 443/1866.

⁴ *Ibidem*.

Ca urmare Al. Flechtenmacher va mai rămâne în postul de director al Conservatorului încă 3 ani. În anul 1867 Conservatorul număra 99 elevi dintre care 78 băieți și 21 fete. Numărul din ce în ce mai ridicat al elevilor aduce o sporire a catedrelor care după modelul apusean se scot la concurs. În calitate de violonist Al. Flechtenmacher a întocmit un program care cerea candidatului o pregătire serioasă de specialist¹. De altfel, același spirit exigent care este cel al directorului Flechtenmacher a prezidat și la alcătuirea programelor de concurs pentru catedrele de violoncel și pian.

Al. Flechtenmacher revine la hotărîrea sa de a părăsi funcția de director al Conservatorului, din care se retrage în 1869, rămînînd numai la catedra de vioară. Raportul adresat Ministerului la 1 aprilie 1869, în ajunul retragerii sale din postul de director este un document grăitor al dificultăților întîmpinate, o acuzare a autorităților care nu înțelegeau să sprijine o instituție tînă și absolut necesară în dezvoltarea culturii unui popor. Mai cuprinde acest raport o dare de seamă asupra activității sale ca director al Conservatorului, a roadelor pe care instituția le-a dat sub acest directorat. «De la înființarea acestui Conservator neconținut mi-am dat silința de a ajunge la îndreptarea unor lacune ce existau chiar de la organizarea acestei școli, depunînd raporturi verbale atît din parte-mi cît și din partea Comitetului muzical în privința ameliorării stării școlii, au rămas fără rezultat. Sînt aproape cinci ani de cînd există această școală fără să fi avut un sprijin în dezvoltarea adevăratului ei scop. Cu toate acestea se poate dovedi însă că în acest timp toți au făcut progrese evidente, căci această instituție astăzi numără în străinătate deja 9 elevi de diferite specialități în muzică care după atestatele școlii și în urma depunerii unui examen special, au fost primiți cu mulțumire în clasele superioare ale Conservatoarelor din Paris, Viena, Milano, Napoli și Leipzig unde acum se disting prin progres în studii spre onoarea Romîniei. Afară de acești elevi au mai ieșit și alții din acest institut, care ocupă cu onoare postul de diriginți și instructori de coruri pe la diferitele biserici din capitală, fără a mai cita un număr însemnat de coriști care-și susțin existența din arta ca au învățat în această școală»².

Ca director al Conservatorului, Al. Flechtenmacher, muzician competent, instruit, a dus la o ridicare a nivelului acestei instituții. S-a înconjurat de profesori bine pregătiți: Eduard Wachmann, Johan Neudörfler, Ion Cart, P. Nițescu ș.a. A înțeles să facă o selecționare atît a elevilor — punînd problema unei pregătiri muzicale în învățămîntul primar — cît și a profesorilor, impunînd programe de concurs care cereau cunoștințe superioare. A susținut cu interes și căldură tinerele elemente valoroase de care s-a ocupat aproape permanent.

Coordonînd o seamă de elemente, Al. Flechtenmacher a reușit să impună, în limita posibilităților, un nivel de la care pornește linia tradițională a învățămîntului nostru muzical de astăzi.

¹ Arh. Stat. Buc., M.C.I.P., dos. 384/1867. 1) Concurentul trebuie să cunoască suficient limba romînă. 2) a. Va executa un număr din etudele lui Kreutzer, Rode sau Allard, alese de juriu. b. Va executa o piesă concertantă în stil clasic de compozitorii Viotti, Rode sau Kreutzer și una în stil elegant modern de compozitorii Allard, Bériot, Vieuxtemps sau Ernst. c. Va executa prima vista un cvartet clasic. d. Va proba în practică de cunoștința transpunerii în diferite tonalități. e. Va răspunde la chestiuni teoretice asupra regulilor ce trebuiesc să observe în instruirea și supravegherea elevilor spre a-i feri de deprinderi defectuoase și contrarii școlii clasice. f. Se va da realizarea unui bas cifrat.

² *Ibidem*, dos. 128/1869, fila 60.

АЛЕКСАНДР ФЛЕХТЕНМАХЕР, ПЕРВЫЙ ДИРЕКТОР МУЗЫКАЛЬНОЙ И ДРАМАТИЧЕСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ В БУХАРЕСТЕ

(КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ)

Первым директором консерватории в Бухаресте был А. Флехтенмахер — один из самых выдающихся музыкальных авторитетов этой эпохи. Музыкант, композитор, капельмейстер и педагог, А. Флехтенмахер играл видную роль в румынской музыкальной жизни того времени.

Его педагогическая деятельность начинается в 1846 году в Яссах, где вместе с Матеем Милло он руководит Школой музыки и декламации, функционирование которой при театре в Копоу было утверждено господарским указом.

В год объединения княжеств А. Флехтенмахер был вызван летом в Бухарест новым директором Национального театра К. А. Росетти, который, желая пробудить артистические силы, создал при театре Школу музыки и декламации. В этой школе А. Флехтенмахер получил место профессора, продолжая, таким образом, свою педагогическую карьеру, начатую в Яссах. В 1860 году он был приглашен преподавать курс фортепиано, скрипки и виолончели в «Институте вокального корпуса». В 1863 году, после закрытия института, музыкальное обучение продолжалось в созданной в то время «Инструментальной музыкальной школе», директором которой был назначен А. Флехтенмахер. В этой новой форме школа являлась последним этапом на пути к созданию консерватории. В 1864 году учреждается консерватория, и А. Флехтенмахер назначается директором этой высшей школы музыкального образования, создание которой является результатом новаторского духа второй половины XIX века.

На посту директора А. Флехтенмахер, сознавая большое значение учреждения, которым он руководит, проявляет кипучую деятельность и заботится о снабжении новой школы необходимыми учебными пособиями и выборе подходящего педагогического персонала. Поощряет и постоянно поддерживает подающие надежды молодые силы. Глубокий знаток вопросов румынской музыкальной жизни, он принимает самые разумные меры для их разрешения. Он отбирает учеников и в то же время ставит вопрос о музыкальной подготовке молодежи в начальной школе. Такой же отбор он проводит для учителей, введя программы конкурсных экзаменов, требующих от кандидатов высокого уровня знаний.

Удачно согласуя целый ряд различных элементов, А. Флехтенмахер смог установить в музыкальном образовании более высокий уровень, традиционную линию которого продолжает румынская современная школа.

ALEXANDRE FLECHTENMACHER, PREMIER DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION DE BUCAREST

(RÉSUMÉ)

Le premier directeur du Conservatoire de musique et de déclamation de Bucarest fut Alexandre Flechtenmacher, la plus marquante de nos personnalités musicales de l'époque. Instrumentiste, compositeur, chef d'orchestre et pédagogue, Flechtenmacher a joué un rôle important dans la vie musicale roumaine de son temps.

Les débuts de son activité pédagogique remontent à 1846, alors qu'il dirigeait, avec Matei Millo l'Ecole de musique et de déclamation de Jassy, reconnue par décret princier et qui fonctionnait auprès du théâtre de Copou. Pendant l'été de l'année qui vit l'union des principautés, Flechtenmacher fut appelé à Bucarest par C. A. Rosetti, le nouveau directeur du Théâtre National, qui, désireux de stimuler l'art scénique, avait fondé auprès du Théâtre National une école de musique et de déclamation, où Flechtenmacher fut nommé professeur, continuant ainsi sa carrière pédagogique, commencée à Jassy. En 1860, il fut appelé à donner des cours de piano, de violon et de violoncelle à l'*Institut de corps vocal*. Cet institut ayant été supprimé en 1863, l'enseignement instrumental fut continué par l'*Ecole de musique instrumentale* ayant Al. Flechtenmacher pour directeur. Sous cette nouvelle forme, l'école

constituait une dernière étape vers la création d'un conservatoire de musique. Celui-ci prie en effet naissance en 1864 et Flechtenmacher fut appelé à prendre la direction de cette forme avancée de l'enseignement musical, effet de l'esprit rénovateur de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Flechtenmacher s'affirma directeur plein de zèle, pénétré de l'importante mission de l'institution nouvelle. Il s'employa à doter celle-ci du matériel didactique nécessaire et en choisit soigneusement le corps enseignant. Il encouragea et soutint constamment les jeunes éléments de valeur. Connaissant à fond les problèmes de notre vie musicale, Flechtenmacher sut toujours trouver l'attitude la plus judicieuse lorsqu'il s'agissait de résoudre de tels problèmes. Il sélectionna les élèves, en posant la question d'une préparation musicale dès l'enseignement primaire, aussi bien que les professeurs, auxquels il imposa des concours dont le programme exigeait des connaissances supérieures.

En coordonnant de nombreux éléments, Alexandre Flechtenmacher réussit à imprimer à l'enseignement musical, dans les limites du possible, un niveau plus élevé, qui fut le point de départ de la ligne traditionnelle de notre enseignement musical actuel.



NOTE

COJOCĂRITUL DIN ABRUD ȘI BUCIUM

Cercetările de artă populară întreprinse în vara anului 1954 în Munții Apuseni — regiunea Cîmpeni, au scos la iveală două importante centre de cojocărit: Abrud și Bucium-Poeni, acesta din urmă situat în imediata apropiere a celui dintîi.

Zonă de intens minerit de aur, ea a suferit o dezvoltare economică și culturală mai rapidă, economia naturală, închisă, fiind înlocuită de timpuriu cu o economie bazată pe schimb.

Încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, diferiți autori și cunoscători ai Munților Apuseni remarcă superioritatea economică și culturală a minerilor din cele 6 Buciume, în raport cu populația altor ținuturi. Desigur că sentimentul de putere și superioritate pe care l-au încercat acești mineri buciumeni, stăpîni pe munții lor de aur, neastîmpărul îndrăzneț în fața unei vieți pe care o doreau plină de satisfacții, s-au manifestat nu numai în petrecerile amintite încă de cîntecele din regiune, dar și în formele de manifestare ale vieții lor culturale și artistice.

Înflorirea meșteșugului cojocăritului în Abrud și mai tîrziu în Bucium trebuie desigur pusă în legătură cu exigențele de lux ale bogaților băieși din Bucium a căror dorință de a se afirma a împrumutat, însă, pentru a se exprima, limbajul nobil al formelor artistice.

Încă de pe la 1850, apare în portul buciumanilor o piesă de port de blană — pieptarul lung, deschis în față, deosebit de bogat ornamentat, a cărui centru de producție pare să fi fost Abrudul.

Din această serie de cojoace se cunosc pieptare bărbătești și femeiești, deschise în față, cojoace mari cu mînci și, probabil, un pieptar bărbătesc înfundat.

Purtate în special de buciumeni, aceste cojoace au circulat în toată regiunea, prin scumpetea lor, fiind însă accesibile numai bogaților.

Aceste cojoace reprezintă una din cele mai interesante realizări de artă din această epocă. Cu toate că puținele piese găsite nu depășesc ca vechime a doua jumătate a secolului al XIX-lea, după perfecțiunea meșteșugului, siguranța desenului, finețea execuției, rafinamentul coloritului, acestea trebuie să fi avut o mai lungă tradiție.

Din punct de vedere morfologic este caracteristică prezența clinului lateral, clin pe care îl găsim în genere la cojoacele confecționate în această epocă și în alte centre din Ardeal.

Legată de sistemele de ornamentare cunoscute în centrele învecinate: Trascău, Brad, Hălmagiu, Zlatna, ornamentarea acestor cojoace combină elemente din meșină albă, aplicate, decupate în forme vegetale, cu o broderie mărunță dar bogată din mătase neagră și verde închis.

Ornamentica acestor broderii este vegetală și constă din ramuri tipice și vreji cu frunze și flori, tratate cu delicateță și cu o mare bogăție decorativă. Ca stil, ea este asemănătoare ornamenticii vegetale întîlnită și în broderia cojoacelor maghiare și săsești, ceea ce apare cu totul firesc, meșteșugul fiind practicat în această epocă în special de cojocari unguri și germani.

Aceste cojoace se lucrează pînă pe la 1910, epocă în care Bucium-Poeni se dezvoltă ca un centru important de cojocărit și creează un nou stil de broderie, care se va răspîndi în curînd pe o arie foarte întinsă.

Cei mai vechi și vestiți cojocari din Bucium de care se pomenește sînt un român — Gh. Atanului și o unguroaică



Fig. 1. — Cojoc femeiesc, cu ornamente « revărsate » — a doua jum. a sec. XIX. Bucium-Poeni.



Fig. 2. — Același, văzut dintr-o parte.

Ciki Mali, venită din Abrud. Aceștia înseamnă momentul de trecere de la vechiul sistem ornamental la cel actual, cunoscut și consacrat ca specific buciumănesc.

Unde au învățat ei meșteșugul și de unde au luat elementele pe care le-au dezvoltat apoi în cojocul buciumănesc? Probabil din Abrud, care, după cojoacele lucrate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pare să fi fost un centru important de cojocărit.

În orice caz, acești doi cojocari apar drept creatorii genului de broderie buciumănească, iar prin atelierelor lor în care se formau numeroși ucenici, veniți și din

alte sate, ei au contribuit la răspîndirea acestui gen în regiune.

Bătrînii cojocari de astăzi din Bucium reprezintă prima generație de ucenici a acestor vestiți cojocari. În epoca în care ei începeau să învețe, moda cojoacelor cu ornamente de meșină, « revărsate », cum li se zice, era oarecum depășită și cojoacele buciumănești începuseră să circule.

Această schimbare privește nu numai broderiile cojoacelor ci și formele lor. Apar alte tipuri de cojoace pe lîngă cele bătrînești: pentru bărbat cojoace înfundate,

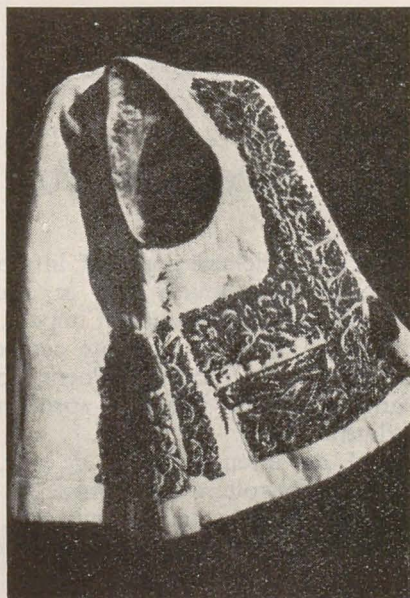


Fig. 3. — Pieptar, din aceeași epocă (cl. Nic. Dunăre).

pentru femei pieptare mici, strînse pe trup, asemănătoare pieptarelor săsești și maghiare de unde probabil este împrumutată forma, numite « pieptare cu sîni » sau « cu brațe ». Pieptarele femeiești, cu clini mai lungi și desfăcute în față, se mențin; în schimb cojoacele mari, cu mîneci, nu se mai lucrează.

Cojoacele buciumănești, deși foarte luxoase, apar mai sobre totuși, prin interpretarea nouă pe care o dau decorului.

Executată cu bumbăcel negru, lucios, și completată cu « boritaș » (șiret din fir de aur) și fluturi, broderia apare într-un contrast puternic cu fondul. De o culoare dominantă neagră, această broderie are un desen compact a cărei complicată desfășurare nu poate fi urmărită decît prin jocul de lumini și umbre al reliefului său ușor.

Ici, colo, cîteva tonuri de culoare închisă: albastru, violet, roșu, vișiniu, îndul-

cesc intensitatea acestui colorit jucat pe un singur ton.

Ornamentele din meșină decupată nu mai sînt folosite.

Elementele decorative sînt vegetale; aceleași ramuri cu frunze mici și paralele care alcătuiesc un fel de cîmp pe care sînt presărați trandafiri, cazii (floare stilizată în formă de roza vînturilor), boboci etc. elemente folosite în genere în ornamentele cojoacelor ardelenesti.

Compoziția, plină de mișcare, dar și de siguranță, și meșteșugul admirabil cu care este executată fac din această broderie una din cele mai frumoase realizări în acest gen.

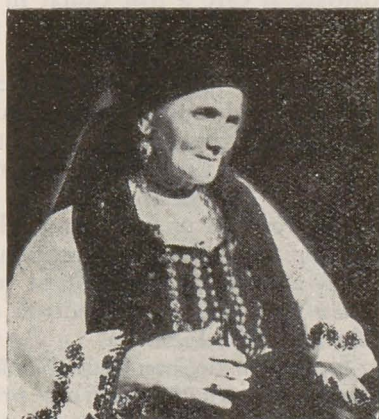


Fig. 4. — Bătrînă în port de sărbătoare, îmbrăcată cu 2 pieptare suprapuse. Bucium-Poeni.

Pieptarul înfundat purtat de bărbați s-a dezvoltat din pieptarul bătrînesc. După o fotografie veche, primele forme aveau pieptul crăpat de la răscoiala gîtului pînă la jumătatea pieptului. Aceasta explică poate forma ornamentului din piept. La început, pieptarele înfundate apar mai simple, mai puțin ornamentate. Ele au doar «peana despărțită» pe piept și «jebul» sau «zifro» deasupra buzunarelor. Curînd însă, chiar de pe la 1905—1910, pentru că pielea rămasă neacoperită de broderie se murdărea repede, buciumenii au acoperit întreaga suprafață a cojocului cu broderie. Acest pieptar, într-adevăr «trufaș», așa cum este denumit, satisface întru totul aspirațiile de făloșenie ale buciumanilor. Dacă pieptarele cu peana despărțită sînt foarte rare în Bucium, în schimb cele trufașe sînt rare în restul regiunii, din cauza prețului lor ridicat.

Pieptarele femeiești sînt de două tipuri: un pieptar scurt, și foarte strîns pe trup,

răscoit adînc, ca o corseletă, pieptarul «cu sîni» sau «cu brațe», și un pieptar mai lung și mai larg, cu clin lateral care se poartă peste cel mic. Amîndouă aceste pieptare sînt ornamentate cu aceeași broderie compactă, neagră, fină și deasă, într-o dispoziție tipică.



Fig. 5. — Nevastă îmbrăcată cu pieptar buciumănesc. Bucium-Poeni.

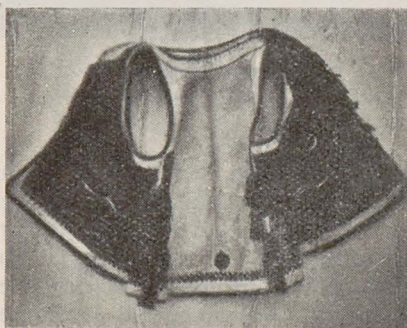


Fig. 6. — Pieptar femeiesc buciumănesc, cu clini laterali. Bucium-Poeni.

Cojoacele buciumene s-au răspîndit foarte mult în toată regiunea, pînă în Valea Arieșului, la nord, pînă la Brad și Halmagiu, la sud-vest. Sistemul de ornamentare a cojoacelor a fost adoptat și în alte centre de cojocărit: Abrud, Cîmpeni, Sălciua, chiar Huedin. Pentru regiunea mocănească, Abrudul a fost un factor foarte activ de răspîndire a acestui tip de cojoc. Spre deosebire de Bucium, însă, unde lucrul nu se făcea decît pentru comandă, Abrudul s-a dezvoltat în secolul al XX-lea ca un centru de producție în serie, produsele lui fiind desfăcute pe un teritoriu destul de întins. În 1914, erau 14

cojocari care țineau cîte unul pînă la trei ucenici. Dintre aceștia 50% erau romîni, 50% erau unguri. Marfa era pregătită primăvara și vara, iar toamna, cînd începea sezonul de cojoace, cojocarii colindau toate marile tîrguri de toamnă: Abrud, Brad, Hălmăgiu, Cîmpeni, Zlatna, Sălcuia, Alma-

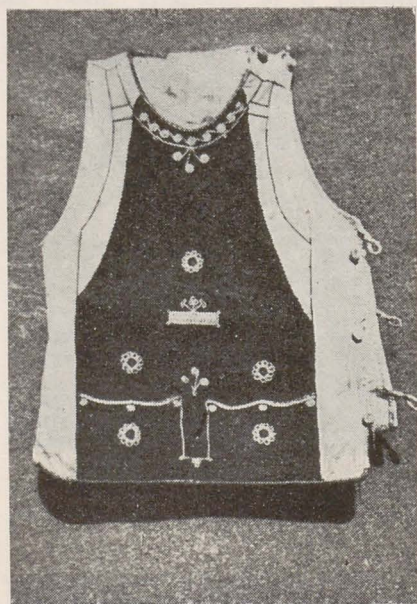


Fig. 7. — Pieptar bărbătesc « trufaș ». Bucium-Poeni (cl. Nic. Dumăre).

șul Mare etc. care aveau loc în regiunile în care se purta acest gen de cojoace. În afară de desfacerea lor la aceste tîrguri, în fiecare luni, cînd era zi de tîrg în Abrud, cojocarii ieșeau cu șetrele în tîrg. Pentru aceste tîrguri, se pregăteau variante locale, după gustul oamenilor din zona respectivă, astfel: la Sălcuia — cojoacele erau mai albe, la Țopi — mai roșii, la Abrud — mai negre. Se lucrau în special pieptare înfundate pentru bărbați și femei și pieptare femeiești cu « sini », de gen buciunănesc.

Producția în serie a cojoacelor de tip buciunănesc a dus la o oarecare scădere a meșteșugului. Nevoiți să lucreze mult, deci mai repede și mai ieftin pentru a putea vinde mult, cojocarii abrudeni au fost nevoiți să simplifice tehnica de lucru; în locul broderiei fine și dese, specifice cojoacelor buciunene, lucrată cu un material fin, cojocarii abrudeni au început a folosi lînuța care fiind mai plină nu necesita o broderie atît de deasă, în acelaș timp decorul a fost simplificat, și redus, realizat într-o nouă formă caracteristică pentru

Abrud. Cojoacele produse aici sînt cunoscute de altfel în toată regiunea sub numele de cojoace abrudenești.

Abrudul a jucat însă un rol important de unificare a portului prin adaptarea unui cojoc mult prea scump, dar foarte caracteristic, pentru posibilități economice mai reduse.

Un alt centru care a adoptat de curînd, de cca 20 de ani, sistemul de lucru buciunănesc, este Sălcuia, cojoacele confecționate aici fiind însă ornate cu o broderie mai colorată.

Pieptarul buciuman se lucrează pînă astăzi. El a fost și este și acum un pieptar scump care s-a răspîndit ca o haină de sărbătoare și care a fost căutat în special de cei mai bogați; o femeie, de pildă nu avea în tot cursul vieții sale mai mult de un pieptar de tip buciunănesc pe care și-l făcea de obicei atunci cînd se mărita.

După ultimul război mondial, o dată cu accentuarea tendinței de părăsire a portului și de adoptare a îmbrăcămîntei de oraș, a intrat în circulație un nou tip de haină de blană, mai potrivită cu îmbrăcămîntea orășenească apărută mai de mult în regiunile industriale vecine — Hunedoara (prin 1914), Banat, Alba-Iulia.

Acest nou gen de haină de blană are o serie de particularități proprii care privesc atît formele cît și sistemele de ornamentare. Ele exprimă o altă concepție și alte condiții de viață.

Formele cele mai obișnuite sînt pieptarul desfăcut în față denumit și « țărănesc » și cojocul cu mînci. Pielea din care se fac acestea este vopsită brun, negru sau albastru, uneori este lăsată albă. Croielile lor sînt apropiate de cele orășenești. Pentru ornamentarea lor nu se mai folosesc broderiile ci benzi de meșină neagră aplicate pe margini și la buzunare, cusute la mașină. Fășiile cu care se împodobesc cojoacele femeiești sînt adesea « potricălite » perforate cu potricala, și aplicate pe un, fond colorat.

Moda aceasta nouă a venit dinspre Teiuș, și de aci numele de cojoace țărănești. Cojoacele țărănești sînt lucrate acum atît de către cojocarii locali, și mai ales în secțiile de cooperatie organizate la Abrud cu vechii cojocari din localitate. Producția cojoacelor vopsite reprezintă acum cca 90% din producția totală, restul de 10 % fiind alcătuită din cojoace brodate, în genere femeiești, deoarece majoritatea bărbaților sînt angajați în industrie și nu le mai folosesc.

MARCELA FOCȘA

1. ALBĂ (*Sf. Nicolae-Postăvari*), str. Bacteriilor nr. 43.
Teologul, II (1898), nr. 18, p. 3; Ionescu-Gion, p. 204—205; Dumitrescu, I, p. 146—147; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 347—348; Caselli D., *Bis. Albă din Buc., în care s-a închinat Mibai Viteazul* (G a z. m u n., III (1933), nr. 137, p. 1—2.); Elefrescu Em., *Bis. Albă, Sf. Nicolae din Postăvari, Calea Rahovei* (G l. m o n., XII (1934), nr. 396); Florescu, p. 100—101; Nicolaescu St., *Bis. Albă din Postăvari, metoh al m-rii Mibai Vodă din Buc.* (G a z. m u n., IX (1940), nr. 440);
2. ALBĂ (*Sf. Ilie*), calea Victoriei nr. 110.
Ionescu-Gion, p. 196; Dumitrescu, I, p. 134—135; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 352—353; Greceanu, p. 84; Florescu, p. 24.
3. ALEXE, calea Șerban Vodă 123.
Dumitrescu, III, p. 83.
4. AMZA, str. Amzei nr. 12.
Consolatorul, IV (1901), nr. 9, p. 138—139; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 351; Dumitrescu, IV, p. 60—62; Stănescu D-tru, *Pictura bis. Amza* (Noua revistă română, IV, p. 244).
5. APOSTOL (*Sf. Constantin și Elena*) calea Văcărești nr. 143.
Ionescu-Gion, p. 174; Dumitrescu, IV, p. 91.
6. ARMENEASCĂ, bd. Republicii colț Italiană.
Goislav Gr., *Biserici armene de prin țările române*, Buc., 1911 (și RIAF, XII, p. II); Caselli D., *Mabalana, ulița și bis. armenească* (G a z. m u n., 1934, nr. 135); Florescu, p. 43; Ani, III (1942—1943), p. 498.
BADEA BĂLĂCEANU, vezi sf. Dumitru, Bis. de Jurământ.
BĂLĂNEANU, vezi Iancu Nou.
7. BĂNEASA (*Sf. Nicolae*), Șos Buc.—Ploiești nr. 3.
Dumitrescu, III, p. 56; Drăghiceanu V. (B C M I, VII (1914), p. 175); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 421; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 331; Brătulescu, *Ilfov*, p. 36.
8. BĂRĂȚIA, B.I. 1848.
Pappasoglu, p. 118; *Epitafe luate din biserica de la București a Franciscanilor* (Hurmuzaki, IX, p. I, p. 608—610); Auner C., *Geschichte der Bukarester Baratzie*, Buc., 1904; Netzhammer R., *Reședința episcopală din București*, Buc., 1933; Popescu-Lumină, p. 315—316; Florescu, p. 83—85; *Pietrele funerare din biserica Bărăției* (Ararat, XII (1937), nr. 152); Ani, III (1942—1943), p. 500; *St. și doc.*, I—II, p. 249.
9. BĂRBĂTESCU-NOU (*Schimbarea la Față*), str. Cuțitul de Argint.
Ionescu-Gion, p. 176; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 336.
10. BĂRBĂTESCU-VECHI (*Sf. Nicolae*), Str. Bărbătescu - Vechi nr. 1.
Ionescu-Gion, p. 175—176; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 336; Dumitrescu, IV, p. 88.
11. BATIȘTE (*Adormirea Sf. Ana*) str. Batiște.
Pappasoglu, p. 118; Ionescu-Gion, p. 176; Dumitrescu, II, p. 140—141; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 301—302; Florescu, p. 44—46; Ghika-Budești, *Bis. Batiștea-Buc.* (BCMI, XXIX (1936), p. 95 și pl. CDXXVII—CDXXIX); Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 139; Ștefănescu I. D., *Monumentele de artă din București* (GB, 1956, nr. 1—2, p. 46—56).
12. BRADU-BOTEANU (*Sf. Gheorghe*), str. Boteanu nr. 8.
Musceleanu Gr., *Bis. Bradu B. din Buc.* (C A, 1866, p. 79—80); Ionescu-Gion, p. 176; Iorga, *Inscrip-*

¹ Continuăm publicarea bibliografiei începută în numărul trecut al revistei la p. 155. Pentru abrevierile folosite, vezi p. 156—161 din aceeași revistă. Vezi, de asemenea, în același volum, bibliografia privind mănăstirile și schiturile (și fostele) din București (Antim, Colțea, Cotroceni, Hanul Grecilor, Măruța, Mihai Vodă, Plumbuita, Radu Vodă, Sărandar, Schitul Darvari, Schitul Icoanei, Schitul Maicilor, Schitul Măgureanu, Sf. Apostoli, Sf. Ecaterina, Sf. Gheorghe Nou, Sf. Ioan, Sf. Pantelimon, Sf. Sava, Sf. Spiridon Nou, Stavropoleos, Stelea, Văcărești, Zlătari).

- fii*, I, p. 292—293; Dumitrescu, IV, p. 63; Florescu, p. 48—49; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 140—141.
13. BRADU-STAICU (*Intrarea în Biserică*), str. Bradului nr. 30. Ionescu-Gion, p. 219; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 328; Dumitrescu, IV, p. 93—94; Florescu, p. 75.
14. BREZOLANU (*Popa Stoica, Sf. Treime*), str. Brezoianu nr. 40. Ionescu-Gion, p. 210; Dumitrescu, II, p. 145—146; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 293—294; Filitti I. C., *Ctitori*, p. 20—21; Caselli D., *Mahalaua și bis. Brezoianu* (G a z. m u n., 1935, nr. 186); Idem, *Mahalaua Brezoianu acum 200 de ani* (G a z. m u n., 1935, nr. 187); Florescu, p. 26; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 137.
15. BUCUR (*Sf. Atanasie și Ciril*), Splaiul Unirii. Musceleanu Gr., *Bis. Bucur din Buc.*, 1416 (C A, 1875, p. 74—76); *Monumente*, p. 149—151; Bilciurescu, p. 134—136; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 125—126; Ionescu-Gion, p. 176—178; Dumitrescu, II, p. 128—130; Dumitrescu M., preot, *Bis. B.* (Consolatorul, III (1901), nr. 12, p. 188—189); Teodorescu Ilie, *Bis. B.* (Consolatorul, V (1903), nr. 9, p. 133—134); Elefterescu Em., *Bis. B.* (G l. m o n., X (1932), nr. 305 și XII (1934), nr. 400); Greceanu, p. 164—166; Florescu, p. 99—100; Ploesteanu, Pocitan V., *Bis. Bucur din Capitală*, Buc., 1938, 64 p.; Nicolau-Stroești C., *Bis. lui Bucur*, Buc., 1939, 31 p.; Mosco Emanoil, Hagi, *Bis. Bucur Ciobanul. Legenda și adevărul istoric*, (G a z. m u n., 1940, nr. 413); *București. Săptămâni*, 1953, p. 173—183; Ionescu Gr., *București*, p. 146—149; BCMI, 1908, p. 178, 189; 1911, p. 35, 1912, p. 187—188.
- BULGĂREASCĂ, vezi Sf. Ilie Calinderu.
16. CAIMATA (dărimată, *Adormirea*). Ionescu-Gion, p. 178; Dumitrescu, IV, p. 123; Popescu-Lumină, p. 300—301; Florescu, p. 42—43.
- CALIST, vezi Delea Nouă.
17. CĂRĂMIDARII DE JOS (*Sf. Gheorghe, Sf. Dimitrie*), str. Piscului nr. 7—9. Ionescu-Gion, p. 178; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 353—354; Dumitrescu, IV, p. 89—90; Caselli D., *Mahalaua Căramidarii de Jos* (G a z. m u n., 1934, nr. 136); Florescu, p. 82—83.
18. CĂRĂMIDARII DE SUS (*Izvorul Precistii*), șos. Grozăvești nr. 7. Ionescu G. M., *Istoria Cotrocenilor...*, Buc., 1902, p. 552—557; Dumitrescu, II, p. 145; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 318; Mușeteanu I., *Șapte biserici*; Idem, *Monografia bis. Căramidarii de Sus (Grozăvești)*, Buc. 1935, 48 p.; «Th. Codrescu» V, nr. 7, 1 noiemb. 1935, p. 105.
- CEAUȘUL DAVID, vezi Icoanei.
19. CEAUȘUL RADU (*Sf. Nicolae, Adormirea Maicii Domnului*), str. Vulturilor nr. 3. Ionescu-Gion p. 179, Iorga, *Inscriptii*, I, p. 328—329; Dumitrescu, IV, p. 95; Florescu, p. 79; Caselli D., *Mahalaua și bis. Ceașul Radu* (Gaz. mun., 1936, nr. 220).
20. CREȚULESCU (*Adormirea și Sf. Arhangheli*), Calea Victoriei. Musceleanu Gr., *M-reă Crețulescu* (C A, 1862, p. 38—40), Ștefănescu-Krețulescu Al., lt. col., *Memorii asupra bis. Krețulescu din Buc.*, făcut de..., Buc., 1896, 170 p.; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 122—123; Ionescu-Gion, p. 183—184; Dumitrescu M., preot, *Bis. C.* (Consolatorul, III (1900), p. 7—11); Tudulescu I., *Din monumentele ridicate de familia Krețulescu* (I.A.R., 1905, p. 436); Dumitrescu, II, p. 108—114; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 294—296; Gîrboviceanu, *Șapte biserici*, p. 199—222; Florescu, p. 26; BCMI, 1936, pl. CDVII, DCI; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 31; Bobulescu, *Lăutari*, p. 67; *Arta feudală*, p. 221; Ionescu Gr., *București*, p. 103—105.
- CRUCEA DE PIATRĂ, vezi Sf. Treime.
21. CUIBUL CU BARZĂ (*Podul de Pământ, Sf. Ștefan*), str. Știrbei Vodă nr. 97. Iorga, *Inscriptii*, I, p. 290; Dumitrescu, IV, p. 84—85; Caselli D., *Mahalaua și bis. Podul de Pământ* (G a z. m u n., 1935, nr. 197); Idem, *Cuibul cu barză* (G a z. m u n., 1935, nr. 198); Florescu,

p. 22—23; Lărgeanu Amelia, *Ca-lea Plevnei și moșia Grozăvești* (G a z. m u n., 1940, nr. 410).

22. CURTEA VECHE (Sf. Anton), str. 30 Decembrie nr. 33, (piața Sf. Anton).

Musceleanu Gr., *Curtea Veche din Buc.*, (CA, 1862, p. 33 și 1875, p. 67); *Monumente*, p. 152—154; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 122; Bilciurescu, p. 139—140; Dumitrescu, I, p. 115—116; Iorga, *Inscripții*, I, p. 260—262; Furtună D., *Însemnări de la bis. Curtea Veche* (RI, 1919, p. 187—191); Ghika-Budești, *Bis. C.V din Buc.* (BCMI, XXIII (1931), p. 26—27 și pl. LVII—LXIV); Elefterescu Em., *Bis. C.V.* (GL. M o n. X (1932), nr. 298); Caselli D., *De cine a fost clădită bis. «Curtea Veche»* (G a z. m u n., IV (1935), nr. 176 și 178); Popescu-Lumină, p. 280—285; Florescu, p. 49—51; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 111; Greceanu, p. 178; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 173—176; Florescu G.D., *Biserici bucureștene care nu mai sînt* (G a z. m u n., 1938, nr. 329); *București, Săptămări*, 1953, p. 187—198; *Arta feudală*, p. 89—91, 217; Ionescu Gr., *București*, p. 29—34; BCMI, 1912 p. 20, 188; 1926, p. X; Teodoru H., *Contraforți la o biserică muntească din sec. XVI* (în *Inchinare lui N. Iorga*, Cluj, 1931, p. 398—401).

23. DELEA NOUĂ (Calist, Buna Vestire), str. Delea Nouă nr. 1.

Ionescu-Gion, p. 184; Dumitrescu, II, p. 148—152; Iorga, *Inscripții*, I, p. 335; Calist Ialomițeanu-Botoșăneanu, arhiepiscop, *Notițe istorice asupra întemeierii suburbiei și bisericii Delea Nouă*, Buc., 1903, 23 p.; Idem, *Bis. Delea Nouă, «Calist»*, 1890-1906, Buc., 1907, 63 p.; Florescu, p. 79.

24. DELEA-VECHE (Sf. Treime), str. Delea Veche nr. 29 A.

Ionescu-Gion, p. 184; Dumitrescu, IV, p. 97—98; Florescu, p. 68—69, DICHIU, vezi Tîrchișești.

25. DINTR-O ZI (Sf. Nicolae), str. Academiei nr. 22.

Musceleanu Gr., *Bis. Sf. Nicolae ce să zice Dintr-o zi* (CA, 1862, p. 60—61); Dumitrescu M., *Bis. Dintr-o zi* (Teologul, I (1897),

nr. 15, p. 2—3); Ionescu-Gion, p. 205—206; Dumitrescu, I, p. 131—133; Iorga, *Inscripții*, I, p. 268—270; Drăghiceanu, C. *Brîncoveanu*, p. 82—83; Elefterescu Em., *Bis. Dintr-o zi*, (Gl. mon., XI (1933), nr. 359); Florescu, p. 54—55; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 186; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 105—106.

DOAMNA GHICA, vezi Teiul Doamnei.

26. DOAMNEI (Intrarea în Biserică), str. Doamnei nr. 1

Musceleanu Gr., *Bis. Doamnei* (CA, 1862, p. 44—45); Bilciurescu, *Ghidul*, p. 123; Ionescu-Gion, p. 184—185; Dumitrescu, I, p. 136—137; Ionescu G.M., *Istoria Cătochenilor ...*, Buc., 1902, p. 87—91; Iorga, *Inscripții*, I, p. 277—279; Elefterescu Em., *Bis. D.* (G l. m o n., X (1932) nr. 33); Ghika-Budești, *Bis. Doamnei din Buc.* (BCMI, XXV (1933), p. 29 și 47—48 și pl. L-LVI); Popescu-Lumină, p. 275—277; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 24; Bobulescu, *Zugrăvi*, p. 30—34; Bobulescu, *Lăutari*, p. 74—76; Ștefănescu I.D., *L'église Doamnei (de la Princesse) à Bucarest* (BCMI, XXXVI (1943), p. 7—35); Idem, *Monumentele de artă din București* (GB, 1956, nr. 1—2, p. 46—56); *Arta feudală*, p. 205, 209; Ionescu Gr., *București*, p. 72—73; Cruțescu Gh., *Podul Mogoșoarei*, Buc., <f. a.>, p. 298 +24 il.

27. DOBROTEASA (Buna Vestire), calea Văcărești nr. 101.

Ionescu-Gion, p. 184; Dumitrescu II, p. 124—128; Iorga, *Inscripții*, I, p. 327; Caselli D., *Mahalana Dobroteasa* (G a z. m u n., III (1934), nr. 150); Idem, *Bis. D.* (G a z. m u n., III (1934), nr. 151); Florescu, p. 74.

28. DOMNIȚA BĂLAȘA (Înălțarea Domnului), Calea Rahovei nr. 1.

Musceleanu Gr., *M-rea Doamna Bălașa* (CA, 1862, p. 79—81); *Sfințirea bis. Domnița Bălașa, severșită în ziua de 29 septembrie*, Buc., 1885; Demetrescu Dr., *Pomelnicul bis. Domnița Bălașa din Buc. Cu notițe istorice și arheologice*, Buc., 1896, 38 p.; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 124—125; Dumitrescu M., preot, *Bis. D.B.* (Teologul, II (1898), nr. 5 și nr. 6); Ionescu-Gion, p. 175; Du-

- mitrescu, I, p. 121—126; Drăghiceanu V., *Bis. de la Doamna Bălașa-Buc.* (BCMI, VIII (1915), p. 93-99); Elefterescu Em., *Bis. D.B.* (G l. m o n., X (1932), nr. 334); Popescu-Lumină, p. 308; Florescu, p. 38; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 233—235; Virtosu Emil și Ion, *O sută de ani de la Înființarea Așezămintelor Brîncovenesti (1838-1938). Documente pentru istoria bisericii, școlii și azilului Domnița Bălașa, precum și a Spitalului Brîncovenesc*, Buc., 1938, LIV + 479 p.; Potra G., *Bis.D.B.* (G a z. m u n., X, 1941), nr. 488); Idem, *Din Bucureștii de altădată...*, Buc., 1942, 56 p.; Iorga N., *Cum se făcea o catapeteasmă și o zugrăveală de biserică* (BOR, LVII (1939), p. 46;
29. ENII (*Sf. Nicolae*), str. Bis. Enii nr. 6.
Ionescu-Gion, p. 188; Dumitrescu, II, p. 139—140; Iorga, *Inscripții*, I, p. 265—266; Ștefănescu I.D., *Peintures murales*, p. 71; Popescu-Lumină, p. 301; Florescu, p. 55; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 105; Potra G., *Bis. Ienii*. (G a z. m u n., XI (1942) nr. 529); Idem, *Din Bucureștii de altădată*, Buc., 1942, 56 p.
30. FILARET (*Sf. 40 de mucenici*).
Dumitrescu, III, p. 81—82; Florescu, p. 25—26.
- FÎNTÎNA BOULUI, vezi Sf. Spiridon Vechi.
31. FLĂMÎNDA (*Săracă, Sf. Treime, Schimbarea la Față*), str. Olimpului nr. 17.
Ionescu-Gion, p. 188; Iorga, *Inscripții*, I, p. 355—356; Dumitrescu, IV, p. 88—89; Florescu, p. 80; Neda I.M., *Știri mărunte din trecutul bis. Flămînda (Buc.)...*, (RIR, 1938, p. 245—251).
32. FLOREASCA (*Sf. Sofia*), calea Floreasca nr. 216.
Ștefănescu I.D., *La peinture*, p. 199—201; Ștefănescu I.D., *Peintures murales*, p. 56—57; Smărăndescu P., *Bis. Floreasca din Buc.* (BCMI, XXVIII (1935), p. 20—25; Florescu D.G., *Despre moșia Floreasca-Colentina și biserica ei* (G a z. m u n., 1938, nr. 327 și 328).
33. FOIȘOR (*Nașterea Sf. Fecioare*), str. Foișorului nr. 119.
Musceleanu Gr., *Bis. Foișor din Buc.*, (CA, 1862, p. 41-42); Ionescu-Gion, p. 188—189; Dumitrescu, IV, p. 91—92; Elefterescu Em., *Bis. Foișor* (G l. m o n., XII (1934), nr. 412); Popescu-Lumină, p. 307; Florescu, p. 75; Nicolaescu St., *Sf. bis. F. din Buc.* (G a z. m u n., IX (1940), nr. 439).
34. GHENCEA (*Sf. Treime*), calea 13 Septembrie.
Dumitrescu, IV, p. 87—88.
- GRĂDINA EPISCOPIEI, vezi Sf. 40 de Mucenici.
35. HAGIU (*Adormirea și Sf. Voievozi*), str. Traian nr. 142.
Ionescu-Gion, p. 195; Iorga, *Inscripții*, I, p. 335; Dumitrescu, IV, p. 96—97; Florescu, p. 67; Popescu Grig., preot, *Un colț de oraș și un sfânt lăcaș*, Buc., 1939; Nicolaescu Șt., *Bis. Sf. Parascheva din mahalana Hagiului...* (G a z. m u n., 1940, nr. 448).
36. IANCU NOU (*Bălăneanu*), șos. Mihai Bravu nr. 119.
Dumitrescu, IV, p. 103—104.
37. IANCU VECHI (*Adormirea Maicii Domnului*), bd. Tolbukin nr. 106.
Ionescu-Gion, p. 196; Iorga, *Inscripții*, p. 350—351; Dumitrescu, IV, p. 100—102; Florescu, p. 64—65.
38. ICOANEI (*Ceaș David, Adormirea Maicii Domnului*), str. Icoanei nr. 12.
Ionescu-Gion, p. 178—179; Dumitrescu, I, p. 108—109; Iorga, *Inscripții*, I, p. 283—285; Elefterescu Em., *Bis. Icoana* (G l. m o n., XII (1934), nr. 397); Popescu-Lumină, p. 314; *Biserici cu averi proprii*, II, p. 1—64; Neda M.I., *Date despre rezidirea bis. Icoanei din Buc.*, (RIR, 1946; p. 375—379).
39. IZVORUL NOU, DINTRE VII, șos. Mihai Bravu nr. 311.
Dumitrescu, IV, p. 86; Iorga N., *Inscripții*, I, p. 335—336.
40. IZVORUL TĂMĂDUIRII, str. Puțul cu apă rece nr. 74.
Dumitrescu, IV, p. 98; Florescu, p. 23.

41. ÎNĂLTĂREA DOMNULUI (*Tîrcă*), șos. Vitan nr. 42.
Filitti, *Ctitori*, p. 19—20; Micșulescu D.P., preot, *Istoricul sf. bis. Înălțarea Domnului numită Tîrcă din București*, Buc., 1932, 56 p.; Scărlătescu M., *Biserica Tîrcă din Buc.*, teză de licență, Buc., 1946 (Inst. Teologic).
42. LUCACI (*Sf. Nicolae*), str. Log. Udriște nr. 6.
Condica de zestre a sf. biserici Lucaci și de actele locuitorilor și acareturilor ei; de socoteala reparației; și de cele ce s-au mai lucrat pentru această sf. biserică de la tîrnosirea ei ce a fost în anul 1853 aprilie 5... Buc. 1876; Ionescu-Gion, p. 199; Dumitrescu M., preot, *Bis. Lucaci-Buc.*, (Școala și biserica, 1900, p. 178—181); Dumitrescu, II, p. 114—119; Iorga, *Inscripții*, I, p. 291—292; Florescu, p. 79.
43. LUTERANĂ, str. Luterană.
Karadja C. I. *Despre bis. Luterană din Buc.* (RI, 1923, p. 121—123).
44. MĂGUREANU (dărîmată, *Schimbarea la față*).
Musceleanu Gr., *Bis. Măgureanu* (CA, 1862, p. 78—79); Ionescu-Gion, p. 199; Dumitrescu, IV, p. 122; Florescu, p. 33; Popescu-Lumină, p. 310; Florescu G. D., *Biserici bucureștene care nu mai sînt* (G a z. m u n., 1938, nr. 329).
45. MALMAISON (*Sf. Gheorghe*), calea Plevnei nr. 120.
Dumitrescu, IV, p. 83—84.
46. MANEA BRUTARU, str. G-ral Budișteanu nr. 6
Ionescu-Gion, p. 199—200; Dumitrescu, III, p. 65; Iorga, *Inscripții*, I, p. 318—319; Florescu, p. 23;
47. MANU CAVAFU, str. Manu Cavafu nr. 3.
Dumitrescu, III, p. 83—84.
48. MAVROGHENI (*Izvorul Tămăduirii*).
Ionescu-Gion, p. 198—199; Iorga, *Inscripții*, I, p. 282—283; Dumitrescu, III, p. 62—63; Iorga N., *Documentul lui N. Maurogheni pentru bis. Izvorul Tămăduirii* (RI, 1930, p. 202—206); Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 313—314.
49. MÎNTULEASA (*Sf. Voievozi*), str. Mîntuleasa nr. 20.
Ionescu-Gion, p. 200; Dumitrescu, III, p. 93—94; Iorga, *Inscripții*, I, p. 324—326; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 189; Bobulescu, *Lăutari*, p. 44, 99.
50. MITROPOLIA (*Bis. Patriarhiei*), Aleea Patriarhiei (și paraclisul metropolitan).
Musceleanu Gr., *Mitropolia din Buc.* (CA, 1862, p. 34—35); <Enăceanu> Ghenadie, Craioveanu, *Din istoria bisericilor Romînilor. Mitropolia Ungro-Vlahiei*, Buc., 1886 (din BOR); Erbiceanu C., *Donă inscripții* (BOR, XII (1888—1889) p. 565—566); Bilciurescu, p. 130—133; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 121—122; Ionescu-Gion, p. 139—159; Iorga, *Inscripții*, I, p. 239—245; Dumitrescu I, p. 7—14; Ionescu M. G., *Istoria mitropoliei Ungro-Vlahiei*, vol. I, (1354—1709), Buc. 1906; Gibescu G.I., preot, *Istoricul mitropoliei Ungro-Vlahiei și mitropoliei Țării Muntenesti*, Buc., 1907, 143 p. + 18 pl.; Erbiceanu C., *O piatră mormîntală istorică* (BOR, XXXII (1908), nr. 3, p. 288); Baltazar A., *Decorațiunile de la paraclisul metropolitan din Buc.* (BCMI, II (1909), p. 33—39); Trajanescu I., *Mitropolia din Buc.* (BCMI, V (1912), p. 137—175) și Buc., 1916; Iorga-Balș, p. 192—195; Ștefănescu I.D., *La peinture*, p. 178; Filitti I.C., *Ctitori*, p. 25; Iorga N., *Zece inscripții de mormînt ale Maurocordașilor* (AAMSI, s. III, t. XX, mem. I); Ghika-Budești, *Mitropolia din Buc.* (BCMI, XXXV (1933), p. 35 și 63—65 și pl. CLXXXVI—CXCI); Florescu, p. 39—40; Popescu-Lumină, p. 288—294; Ghika-Budești *Paraclisul mitropoliei din Buc.* (BCMI, XXIX (1936), p. 53—54 și pl. XV—XXV); Caselli D., *Bis. Podgorenilor* (G a z. m u n., 1936, nr. 234); Ionescu Gr., *Istoria*, p. 152—157; Greceanu, p. 169—172; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 242—248 și p. 253—255 (paraclisul); Idem, *București*, p. 55—61. Nicolaescu St., *Descoperiri arheologice în bis. Patriarhiei*, Buc., 1935.
51. MOGOȘOAIA (*Sf. Gheorghe*), com. Mogoșoaia.
Iorga, *Inscripția bis. Mogoșoaia* (St. și doc., XV, p. 5); Drăghiceanu V.,

- Bis. de la Mogoșoaia* (BCMI, II (1909) p. 154); *Un mormînt al Obrenovicilor din București* (BCMI, XXII (1925), p. 138); Iorga-Balș, p. 202; Ștefănescu I.D., *La peinture*, p. 188—190; Brătulescu, *Ilfov*, p. 53; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 176; Ghika-Budești, *Bis. Sf. Gheorghe din Mogoșoaia* (BCMI, XXIX (1936), p. 61—62 și pl. CXIX CXXIV); Ionescu Gr., *București*, p. 76—77.
52. NEGUSTORI (*Sf. Nicolae*), str. T. Ștefănescu nr. 5.
Ionescu-Gion, p. 204; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 321—324; Dumitrescu, III, p. 92—93; Florescu, p. 79; Bobulescu, *Lăutari*, p. 39—45; Țițeica Gh., *Bis. Negustori din Buc.*, teză de licență, Buc., 1940 (Inst. Teologic).
53. OBORUL NOU (*Sf. Vasile*), str. Avrig nr. 21.
Iorga, *Inscriptii*, I, p. 329; Dumitrescu, III, p. 95—96.
54. OBORUL VECHI (*Sf. Ioachim și Ana*), str. Traian nr. 204.
Pappasoglu, p. 117; Ionescu-Gion, p. 206—208; Dumitrescu, I, p. 95—103; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 330—331; Elefterescu Em., *Bis. Oborul Vechi* (G l. m o n., XII (1934), nr. 405); Florescu, p. 66; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 109—110.
55. OLARI (*Adormirea Maicii Domnului*), calea Moșilor nr. 180.
Ionescu-Gion, p. 208; Dumitrescu, II, p. 142—143; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 287—288; Florescu, p. 66; *Arta feudală*, p. 221.
56. OLTENI (*Adormirea Maicii Domnului*), str. Olteni nr. 27.
Musceleanu Gr., *Bis. Olteni din Buc.* (CA, 1862, p. 59-60); Biliurescu, *Ghidul*, p. 124; Ionescu-Gion, p. 209; Dumitrescu, IV, p. 99; Elefterescu Em., *Bis. Olteni*, (G l. m o n., XII (1934), nr. 410); Florescu, p. 71—72; Popescu-Lumină, p. 309; Caselli D., *Mahalaua și bis. Oltenilor* (G a z. m u n., 1937, nr. 265); Idem, *Lupta din jurul bisericii Olteni, 1821* (G a z. m u n., 1937, nr. 266); Potra G., *Bis. Olteni* (G a z. m u n., 1941, nr. 484 și 485); Idem, *Din Bucureștii de altădată...*, Buc. 1942, 56 p.
57. OȚETARI (*Sf. Voievozi*), str. Oțetari nr. 4.
Ionescu-Gion, p. 209; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 285—287; Dumitrescu, III, p. 58—59; Florescu, p. 44; *Arta feudală*, p. 221.
58. PITAR MOȘ (*Adormirea*), str. Pitar Moș nr. 16.
Ionescu-Gion, p. 210; Dumitrescu, IV, p. 62—63.
- PODUL DE PĂMÎNT, vezi Cuibul cu barză.
59. POPA CHIȚU (*Adormirea Maicii Domnului, Sf. Nicolae și Sf. Spiridon*), str. Popa Chițu nr. 5.
Dumitrescu, II, p. 143—144; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 302; Florescu, p. 46.
- POPA FIEREA, vezi Biserica cu Sfinți, Sibilele.
60. POPA NAN, str. Popa Nan nr. 47A.
Iorga, *Inscriptii*, I, p. 335 Dumitrescu, IV, p. 104; Florescu, p. 68.
61. POPA RUSU (*Cuvioasa Paraschiva*), str. Popa Rusu.
Iorga, *Inscriptii*, I, p. 289; Dumitrescu, III, p. 57—58; Florescu, p. 43—44.
62. POPA SOARE (*Adormirea Maicii Domnului*), str. dr. Burghilea nr. 7.
Ionescu-Gion, p. 210; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 331—333; Dumitrescu, III, p. 94—95; Florescu, p. 66; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 126.
- POPA STOICA, vezi Brezoianu.
63. POPA TATU (*Fîntîna Boului, Adormirea Maicii Domnului*), str. Al. Popov nr. 51.
Ionescu-Gion, p. 188; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 289—290; Dumitrescu, IV, p. 66; Caselli D., *Bis. Popa Tatu și mahalaua «Fîntîna Boului»* (G a z. m u n., 1935, nr. 200); Florescu D.G., *Ctitoriile Cantacuzinești din București* (G a z. m u n., 1938, nr. 321).
64. PRECUPETII NOI (*Adormirea*), str. G-ral Broșteanu nr. 12.
Dumitrescu, III, p. 59—60; Florescu, p. 56.
65. PRECUPETII VECHI (*Toți Sfinții*), str. Toamnei nr. 92.
Dumitrescu, I, p. 106—107; Iorga, *Inscriptii*, I, p. 302—303; Florescu, p. 47.

66. RĂZVAN (*Adormirea Maicii Domnului*), str. Răzvan nr. 3. Musceleanu Gr., *Bis. Răzvan* (CA, 1875, p. 84—85 și 1862, p. 107); Bilciurescu, p. 143—144; Bilciurescu *Ghidul*, p. 126; Dumitrescu, III, p. 60—61; Negulescu Gh., *O pagină din istoria Bucureștilor* (BOR, XLIV (1926), p. 85); Florescu, p. 41—42; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 186; Caselli D., *M-rea Răzvan din Buc.* (G a z. m u n., 1935, nr. 189); Idem, *De cine a fost întemeiată bis. Răzvan* (G a z. m u n., 1935, nr. 190).

SĂRACA, vezi Flămînda.

67. SCAUNE (*Săpunarilor, Adormirea Maicii Domnului*), str. Scaune nr. 2. Ionescu-Gion, p. 210; Iorga, *Inscripții*, I, p. 319—320; Dumitrescu, IV, p. 99—100; Florescu, p. 57—59; Popescu-Lumină, p. 310; Nicolescu Corina, *Bis. Scaune* (Analecta, III (1946), p. 49—59) și Buc., 1946, 12 p.; Ștefănescu I. D. *Monumentele de artă din București* (G B., 1956, nr. 1—2, p. 46—56); *Arta feudală*, p. 221.

68. CU SFINȚI (*Sibilele, Popa Fierea*), str. Sfinților nr. 12. Musceleanu Gr., *Bis. cu sfinți* (CA, 1862, p. 45—49); Popescu-Postăvaru G., preot, *Istoricul bis. cu Sfinți (Sibilele) din Buc.* (Consolatorul, I (1898), nr. 7, p. 109—110); Ionescu-Gion, p. 209—210; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 123; Dumitrescu, II, p. 146—157; Iorga, *Inscripții*, I, p. 279—280; Năsturel P. V., *Bis. Cu Sfinți sau Sfinților din Buc.* (Albina, XIX, (1915—1916), p. 1246—1250); Elefterescu Em., *Biserica cu Sfinți sau Popa Fierea* (G l. m o n., XI (1933), nr. 348); Florescu, p. 42; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 186—189; Ioniță D. I., *Biserica cu Sfinți din Buc.* (BOR, LVI (1938), nr. 1—4, p. 64—90) și extras, Buc. 1938, 29 p.; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 220; *Arta feudală* p. 221.

69. SF. CONSTANTIN (*Livedea Gospod*), str. Sf. Constantin nr. 33. Ionescu-Gion, p. 183; Dumitrescu, II, p. 134; Iorga, *Inscripții*, I, p. 298; Florescu, p. 20; Caselli D., *Mahalaua Livedea Gospod*. (G a z. m u n., IV (1935), nr. 195); Lăr-

geanu Amelia, *Calea Plevnei și Moșia Grozăvești* (G a z. m u n., IX (1940), nr. 410):

70. SF. DUMITRU (*Bis. de Jurământ, Badea Bălcescu*), str. 30 Decembrie nr. 1.

Musceleanu Gr., *Bis. Sf. Dumitru*, CA, 1866, p. 75—76; Dumitrescu M., *Bis. Sf. Dumitru* (Teologul, I, (1897), nr. 16, p. 1—2); Ionescu-Gion, p. 185—186; Dumitrescu, I, p. 118—120; Iorga, *Inscripții*, I, p. 339—341; Greceanu, p. 176; Elefterescu Em., *Bis. sf. D. (a lui Badea Bălcescu)* (G l. m o n., XI (1933), nr. 346); Filitti I. C., *Bis. Sf. D. din București (str. Carol)*, (B O R., L (1932), p. 348—362 și 408—422) și extras, Buc., 1932, 32 p. + 11 pl.; Florescu, p. 64; Popescu-Lumină, p. 314—315; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 12—13; Filitti I. C., *Inventarul*, p. 35—39; Caselli D., *Mahalaua Sf. D.* (G a z. m u n., 1935, nr. 171); Filitti I. C., *Vechimea bis. Sf. D. din Buc.* (Adevărul din 14 februarie 1936); Idem, *Ceva mai mult despre bis. sf. D. din Buc.*, Buc., 1938, 7 p.; Nicolaescu St., *Istoricul m-rii sf. D. din Buc.* (G a z. m u n., IX (1940), nr. 428); Cruțescu Gh., *Podul Mogoșoaiei*, Buc., <f.a.>; Nicolaescu St., *Vechimea bis. Sf. D. din Buc.*, Buc., 1935.

71. SF. DUMITRU-COLENTINA

Dumitrescu, I, p. 82—87; Georgescu Șt., preot, *Monografia bis. parohiale sf. Dimitrie (Colentina)*, Buc., 1924, 23 p.

72. SF. ELEFTERIE, str. Sf. Elefterie nr. 15.

Ionescu-Gion, p. 187—188; Ionescu G. M., *Istoria Cotrocenilor, Lupescilor (Sf. Elefterie) și Grozăvescilor* (Buc., 1902, p. 505—527; Dumitrescu, III, p. 67—69; Iorga, *Inscripții*, I, p. 317—318; Balș Șt., *Bis. sf. Elefterie din Buc.* (BCMI, XXVII (1934), p. 133—142); Florescu, p. 20—22; Popescu-Lumină, p. 309; «Th. Codrescu», V (1935), nr. 9; Ghika-Budești, *Bis. sf. E., din Buc.* (BCMI, XXIX (1936), p. 94—95 și pl. CDXXII—CDXXVI); Caselli D., *Ostrovul din mijlocul Dîmboviței unde a fost ridicată bis. Sf. E.* (G a z. m u n., 1936, nr. 226); Idem, *Bis. sf. E.* (G a z. m u n.,

- 1936, nr. 229); Idem, *Mabalaua sf. E.* (G a z. m u n., 1936, nr. 230); Idem, *Icoana de minuni făcătoare din bis. Sf. E.* (G a z. m u n., 1936, nr. 231); Neda M.I., *Despre bis. sf. E.* (R I R, (XVI 1946), p. 298—299); Ionescu G. T., *Despre pisania bis. E. din Buc.* (R I R, XVII (1947), p. 161—163); *Arta feudală*, p. 221; Ionescu Gr., *București*, p. 144—145.
73. SF. GHEORGHE-CAPRA
Dumitrescu, III, p. 96-97.
74. SF. GHEORGHE-VECHI, calea Moșilor nr. 40.
Musceleanu Gr., *Bis. sf. Gheorghe Vechi din Buc.* (C A, 1862, p. 28 și 1875, p. 44—45); Idem, *Reînnoirea bis. Sf. Gheorghe Vechi din București*, Buc., 1875, 7 p.; Bilciurescu, p. 145—146; Bilciurescu, *Ghidul*, p. 126—127; Ionescu-Gion, p. 189—190; Dumitrescu, II, p. 119—121; Iorga, *Inscripții*, I, p. 264—265; Elefterescu Em., *Bis. sf. Gheorghe Vechi* (G l. m o n., X (1932), nr. 309); Florescu, p. 99; Popescu-Lumină, p. 288; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 180; Nicolaescu St., *M-reă sf. Gheorghe Vechi* (G a z. m u n., IX (1940), nr. 429 și 430).
75. SF. ILIE-GORGANI, str. Silfidelor nr. 5.
Musceleanu Gr., *Bis. Sf. Ilie-Gorgani* (C A, 1866, p. 73—74); Ionescu-Gion, p. 196; Dumitrescu, II, p. 132—133; Caselli D., *Balta de la Gorgani* (G a z. m u n., 1934, nr. 127); Florescu, p. 19—20; Popescu-Lumină, p. 307—308; Iorga, *Inscripții*, I, p. 300; Caselli D., *Schitul sf. Ilie din mahalaua Gorganul*, (G a z. m u n., 1935, nr. 194); Idem, *Mahalaua Gorganul* (G a z. m u n., 1935, nr. 193); «Th. Codrescu», IV (1935), nr. 9, p. 136; Lărgeanu Amelia, *Calea Plevnei și moșia Grozăvești* (G a z. m u n., 1940, nr. 410); Brătulescu V., *Bis. Sf. Ilie Gorgani* (B C M I, XXXIII (1940), p. 17); *București, Săpături, 1953*, p. 106—113.
76. SF. ILIE CALINDERU (*Bulgărească*), str. Doamnei nr. 18.
Dumitrescu, II, p. 133; Iorga, *Inscripții*, I, p. 304.
77. SF. ILIE, calea Rahovei.
Dumitrescu, II, p. 130—132; Gîrboviceanu, *Șapte biserici*, p. 73—100; Iorga, *Inscripții*, I, p. 348—350; Florescu, p. 36—37.
78. SF. IONICĂ-MOLDOVENI (dărimată).
Munteanu C-tin, *Memoriu asupra zidirii bis. Ionică Moldoveni...*, Buc., 1897, p. + 1 pl.; Ionescu-Gion, p. 198; Iorga, *Inscripții*, I, p. 294; Dumitrescu, III, p. 66; Florescu, p. 28.
79. SF. ION-MOȘI, calea Moșilor nr. 305.
Dumitrescu, I, p. 88—90.
80. SF. ION-PIAȚĂ, calea Șerban Vodă.
Dumitrescu, III, p. 86—87; Ionescu-Gion, p. 198.
81. SF. 40 DE MUCENICI (*Grădina Episcopiei*), (dărimată).
Dumitrescu, IV, p. 116—119; Popescu-Lumină, p. 310—313; Caselli D., *Metohul Sf. 40 de mucenici* (G a z. m u n., 1936, nr. 211).
82. SF. NICOLAE-BROȘTENI (*Tabacilor*), str. Cuza Vodă nr. 77.
Dumitrescu, III, p. 84—85; Stoescu I.A., *Bis. Sf. Nicolae Tabaci* (G a z. m u n., 1944, nr. 611).
83. SF. NICOLAE-DUȘUMEA (*Dulgheri*), str. Buzești nr. 25.
Dumitrescu, III, p. 63—64.
84. SF. NICOLAE-JIGNIȚĂ (*Popescu*), str. N. Popescu-Jigniță nr. 2.
Ionescu-Gion, p. 204; Iorga, *Inscripții*, I, p. 341—343; Dumitrescu, III, p. 88; Florescu, p. 70—71.
85. SF. NICOLAE-LIPSCANI (*Șelari*), str. Șelari nr. 16.
Musceleanu Gr., *Bis. sf. Nicolae, din Lipscani de 120 ani* (C A., 1862, p. 42—43); Bilciurescu, *Ghidul*, p. 123; Dumitrescu M., preot, *Bis. sf. Nicolae-Șelari* (Teologul, II (1898), nr. 9, p. 3); Ionescu-Gion, p. 205; Dumitrescu, I, p. 127—130; Iorga, *Inscripții*, I, p. 341; *Biserici cu averi proprii*, II, p. 83—150; *Monografia asupra bisericii sf. Nicolae Șelari din București*, Buc., 1910, 68 p.; Elefterescu Em., *Bis. Sf. Nicolae Șelari sau Lipscani* (G l. m o n., XII, (1934), nr. 404); Greceanu, p. 147; Florescu, p. 59—61; Golescu

- Maria, *Un portretist de la începutul sec. XIX. Zugravul Nicolae polcovnic* (ATG), caietul 3, martie 1938); Florescu D.G., *Critoriile Cantacuzinești din București* (Gaz. mun., 1938, nr. 321).
86. SF. NICOLAE-PRUND (*Vlădica*), bd. Coșbuc nr. 66.
Ionescu-Gion, p. 204; Dumitrescu, III, p. 80—81; *Parohia bis. Sf. Nicolae Vlădică din Prund*, Buc. 1905, 89 p.; Florescu, p. 37—38; Popescu-Lumină, p. 307.
 87. SF. NICOLAE SÎRBI, str. Pitagora nr. 11.
Ionescu-Gion, p. 204; Dumitrescu, III, p. 87; Iorga, *Inscripții*, I, p. 343—346; Florescu, p. 72.
 88. SF. NICOLAE-TABACU, Calea Victoriei nr. 188.
Ionescu-Gion, p. 204; Dumitrescu, II, p. 135—137; Iorga, *Inscripții*, I, p. 351; Florescu, p. 24; Bobulescu C., *Monografia bis. Sf. Nicolae-Tabacu* (în manuscris); Idem, *Pomenicul bis. Sf. Nicolae-Tabacu din Buc.* (RIB, I (1943), nr. 3, p. 131—140).
 89. SF. PANTELIMON, str. Iancu Căpitănu nr. 24.
Dumitrescu, I, p. 91—94; Iorga, *Inscripții*, I, p. 329—330; Iorga N., (RI, 1920, p. 269); Elefterescu Em., *Bis. Sf. Pantelimon lângă Foișor din Buc.* (Gl. mon., 1934, nr. 413); Florescu, p. 63; Moga L., *Lămuriri cu privire la vechimea bis. sf. Pantelimon din Buc.* (BCMI, XXX (1937), p. 175—178); Goleșcu M., *Un portretist de la începutul sec. XIX. Zugravul Nicolae polcovnic* (ATG, caietul 3, martie 1938).
 90. SF. SPIRIDON VECHI (*Fintina Boului*), piața Operei de Stat nr. 2.
Musceleanu Gr., *M-rea Sf. Spiridon Vechi* (CA, 1862, p. 85—86); Pappasoglu, p. 117; Ionescu-Gion, p. 217; Dumitrescu, III, p. 76—77; Iorga, *Inscripții*, I, p. 267—268; Iorga N., *O biserică siriană în Buc.* (BCMI, XXII (1929), p. 98—100); Doniceanu D., *Monografia bis. Sf. Spiridon Vechi*, teză de licență, Buc., 1929 (Inst. Teologic); Radu Vasile, *M-rea Sf. Spiridon și patriarbul Silvestru al Antiohiei*, Buc., 1933; Elefterescu Em., *Bis. Sf. Spiridon Vechi* (Gl. mon., 1934, nr. 406); Stahl, p. 33—34; Florescu, p. 33; Popescu-Lumină, p. 308—309; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 228—229; Florescu G.D., *O veche mahala bucuresteană. Ceva despre mahala Scortăruului*, (G a z. m u n., 1938, nr. 334); Ionescu Gr., *București*, p. 70—71; BCMI, 1926, p. X.
 91. SF. ȘTEFAN, calea Călărași nr. 83 (colț Sf. Ștefan).
Ionescu-Gion, p. 221; Iorga, *Inscripții*, I, p. 334—335; Dumitrescu, IV, p. 96; Florescu, p. 67—68; Ionescu Gr., *Istoria*, p. 221; Ghika-Budești (BCMI, 1936, p. 48—49 și pl. CDXCV — CDXCIX).
 92. SF. TREIME (*Crucea de Piatră*), calea Dudești nr. 81.
Dumitrescu, IV, p. 94—95; Iorga, *Inscripții*, I, p. 328.
 93. SF. TREIME-TEI
Iorga, *Inscripții*, I, p. 270—272; Dumitrescu, IV, p. 58—60.
 94. SF. VASILE, Calea Victoriei nr. 198.
Dumitrescu, II, p. 134—135.
 95. SF. VINERI-HERASCA, str. Sf. Vineri nr. 23.
Musceleanu, Gr. *Bis. Sf. Vineri* (CA, 1866, p. 76—79); Ionescu-Gion, p. 224—226; Dumitrescu, II, p. 121—124; Gîrboviceanu., *Șapte biserici*, p. 39—72; Iorga: *Inscripții*, I, p. 296—297; *Monografia bis. Sf. Vineri-Herasca din Buc.*, Buc., 1906, 43 p. + 8 pl.; ed. a II-a, Buc., 1915, 77 p. + 12 pl.; Florescu, 73—74.
 96. SF. VINERI-GARA DE NORD, b.d. N. Titulescu nr. 157.
Dumitrescu, IV, p. 66—82.
 97. SF. VISARION VECHI, str. Visarion nr. 14.
Dumitrescu, III, p. 61—62; Iorga N., *Inscripția bis. Visarion din Buc.* (RI, 1920, p. 123); Caselli D., *Bis. sf. Visarion din mahala Visarionului și Viișoara* (G a z. m u n., 1934, nr. 120); Idem, *Mahala Visarionului* (G a z. m u n., 1934, nr. 121); Idem, *Cum s-a întemeiat mahala Visarionului* (G a z. m u n., 1934, nr. 122); Florescu, p. 55—56.
 98. SF. VOIEVOZI, Calea Griviței.
Pocitan V-le, preot, *Notițe istorice asupra bis. cu bramul sf. Voievozi din*

București, Buc, 1904, 112 p.; Iorga, *Inscripții*, I, p. 337; Dumitrescu, III, p. 64.

99. SILVESTRU (*Sf. Ioan*), str. Silvestru nr. 36.

Ionescu-Gion, p. 215—216; Dumitrescu, I, p. 104—105; Iorga, *Inscripții*, I, p. 303; Florescu, p. 47.

100. SLOBOZIA (*Sf. Dumitru*), str. Leon Vodă nr. 3.

Musceleanu Gr., *Bis. Slobozia* (C A, 1866, p. 70—72); Ionescu-Gion, p. 216—217; Dumitrescu M., *Bis. S.* (Consolatorul, II (1900), nr. 10, p. 319—350; Năsturel P.V., *Contribuții la istoria Buc.*, (Noua rev. română, I (1900), p. 423; Dumitrescu, II, p. 103—104; Girboviceanu, *Șapte biserici*, p. 101—145; Iorga, *Inscripții*, I, p. 258—260; Năsturel P.V., *Inscripția bis. Slobozia* (R I A F, XV (1914), p. 117—119; Petrescu D.I., preot, *Însemnări din bis. Sloboziei* (B O R, XL (1916), p. 184); Elefterescu Em., *Bis. Slobozia* (G l. m o n., XI (1933), nr. 349); Florescu, p. 80—81; Caselli D., *Lupta de lângă m-rea vistierului Pană* (G a z. m u n., 1936, nr. 237); Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 283. *Crucea lui Leon Vodă (în curtea bisericii)*.

Musceleanu Gr. (C A, 1875, p. 88—89); Stratilat Gh., *Notițe istorice* (B O R, VIII (1884—1885), p. 624); Busuioc C., diacon, *Inscripțiunea de pe crucea mare de piatră ce se află în curtea bisericii Slobozia din București* (Te o l o g u l, II (1898), nr. 15 din 1 nov., p. 3); Popescu-Lumină, p. 326—329.

101. SPIREA NOUĂ (*Adormirea Maicii Domnului*), str. Pușor nr. 59.

Dumitrescu, IV, p. 86—87.

102. SPIREA VECHE (*Spirea doctorul*), str. Uranus nr. 27.

Musceleanu Gr., *Bis. Spirea Veche* (C A, 1862, p. 104); Ionescu-Gion, p. 217; Dumitrescu, III, p. 77—79; Iorga, *Inscripții*, I, p. 336; Drăghi-

ceanu V., *Bis. Spirea Veche Buc. Note istorice* (B C M I, XVII (1924), p. 58—64); Teodoru H., *Bis. S.V. din Buc. Descriere arhitectonică (ibidem*, p. 59—64); Florescu, p. 34—35; Popescu-Lumină, p. 305—306.

103. STEJARUL (*Sf. Mina*), Alea Palatului nr. 2.

Ionescu-Gion, p. 221; Iorga, *Inscripții*, I, p. 337—339; Dumitrescu, IV, p. 64—66; Florescu, p. 27; Ionescu Gr., *Ghidul*, p. 136—137; Ștefănescu I.D., *Monumentele de artă din București* (G.B., 1956, nr. 1—2, p. 46—56).

TABACILOR, vezi Sf. Nicolae-Broșteni.

104. TEIUL DOAMNEI (*Doamna Ghica*), str. Doamna Ghica nr. 3.

Dumitrescu, I, p. 78—81; Iorga, *Inscripții*, I, p. 271; Negulescu C-tin, *Monografia bis. Teiul Doamnei*, teză de licență, Buc. 1929 (Inst. Teologic); *Epitropia bis. Teiul Doamnei de la Colentina, fondată de Gr. Ghica Vodă. Acte constitutive 1833*, Buc., 1933; Ionescu Gr., *București*, p. 160—161.

105. TIRCHILEȘTI (*Dichiu, Adormirea Maicii Domnului*).

Ionescu-Gion, p. 223; Dumitrescu, II, p. 144; Iorga, *Inscripții*, I, p. 353; Filitti, *Clitori*, p. 19—20; Florescu, p. 47.

TÎRCĂ, vezi Înălțarea Domnului.

106. UDRICANI (*Sf. Nicolae*), str. Iuliu Baraș nr. 11.

Ionescu-Gion, p. 223; Iorga, *Inscripții*, I, p. 290—291; Dumitrescu, III, p. 88—90; Florescu, p. 72; Brătulescu V., *Bis. din Udricani-Buc.*, (B C M I, XXXIII (1940), p. 42).

107. VERGULUI (*Sf. Mina*), str. C.F. Robescu, nr. 12.

Ionescu-Gion, p. 223—224; Iorga, *Inscripții*, I, p. 326; Dumitrescu, III, p. 90—92; Florescu, p. 77—79.

VLĂDICA, vezi Sf. Nicolae-Prund.

N. STOICESCU

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ICOANELOR PE STICLĂ ȘI A XILOGRAVURILOR ȚĂRANILOR ROMÎNI DIN TRANSILVANIA

1. Icoanele pe sticlă ale țăranilor romîni din Ardeal

Una dintre cele mai caracteristice și mai pitorești manifestări de artă populară din țara noastră, o reprezintă pictura pe sticlă, creație a țăranului român din Ardeal.

Prin intermediul acesteia, cu ajutorul formelor și culorilor, așternute pe por-

stui gen de pictură nefiind abordat sub nici o formă.

Acest meșteșug, care prin calitățile sale simple ca tehnică de execuție, cât și ca necesitate de materie primă, ajunge la un stadiu de producție mai largă, se impune tot mai mult prin caracterul său decorativ.



Fig. 1. — Pictură pe sticlă sec. XVIII
(Elveția), picturi cu caracter laic.



Fig. 2. — Pictură pe sticlă sec. XVIII
(Elveția).

țiunile de sticlă respective, țăranul ardelean reușește să redea plastic expresii ale conștiinței sale, exteriorizînd și concretizînd aspecte ale concepțiilor sale de viață, zugrăvind în acest chip o lume aparte, «lumea nevăzutului».

Spre deosebire de rolul și destinația picturii pe sticlă în diferite țări din apusul Europei (fig. 1,2) din acea epocă, în Transilvania, aceasta, deși importată, este o îndeletnicire cu caracter de artă populară atît din punct de vedere al creației cît și al destinației dezvoltîndu-se exclusiv în realizarea icoanelor, caracterul laic al ace-

stadiul acesta al picturii pe sticlă în Transilvania corespunde cu acela al unui proces dezvoltat de producție meșteșugărească, ce apare sub această formă abia cînd tehnica respectivă devine o artă populară. Sub această formă pictura pe sticlă cunoaște o mare extindere și o mare circulație a produselor, difuzate în mediul rural, adică în marea masă țărănească.

Icoane pe sticlă se găsesc în mai toate ținuturile foste teritorii ale imperiului Austro-Ungar, ca: Tirol, Boemia, Slovacia, Moravia, Croația, Galiția, Polonia,

cît și în Elveția și Bavaria, fiind numite *Hinterglasmalerei*¹.

Începutul picturii pe sticlă în Europa apuseană se situează către sfîrșitul secolului al XIV-lea, primele exemplare existînd din anii 1380—1420² în Italia, unde acest meșteșug a fost importat din Bizanț³. Din această epocă de început, unicul exemplar păstrat intact pînă azi este cel de la muzeul din Schwerin, avînd ca temă răs-



Fig. 3. — Maica Domnului cu pruncul Isus.



Fig. 4. — Sf. Fecioară Maria înlăcrămată.

tignirea lui Hristos, și datînd din perioada 1320—1330⁴. Dacă obiectele de podoabă, de formă circulară sau eliptică, sau medalioanele făcute din două bucăți de sticlă pictate, găsite în catacombele romane, pot fi considerate ca manifestări ale plasticii picturale pe sticlă, atunci acest meșteșug își are originile mult înainte de secolul al XIV-lea.

Cu decăderea feudalismului și întărirea orașelor-cetăți, prin activarea schimbului comercial și dezvoltarea meșteșugurilor,

catedrale, deoarece panourile acestea de tematică religioasă, numite « Hohlgläser »⁵, erau mult mai ieftine și mai ușor de procurat.

Pictura pe sticlă de origine satească este anonimă, întîlnindu-se foarte rar lucrări semnate; picturile din centrele orășenești sînt semnate uneori.

În teritoriile amintite pictura pe spatele sticlei se localizează și se dezvoltă în centre de producție situate în regiuni cu pămînt silicios ce permite dezvoltarea industriei sticlăriei în detrimentul agriculturii⁶. În

¹ C. Freytag, *Hinterglasmalerei*, Ed. Otto Mayer, Ravens-Burg, p. 8.

² H. W. Keiser, *Die deutsche Hinterglasmalerei*, Ed. Brackman-München, p. 15 și urm.

³ H. Haug, *Notes sur la peinture sous verre en France*, în *L'Art populaire en France*, Ed. Istra-Strassbourg, p., 107—106

⁴ H. W. Keiser, *op. cit.* p. 15 și urm.

⁵ *Ibidem*, p. 19 și urm.

⁶ Hans Karlinger, *Deutsche Volkskunst*, Propyläen Verlag, Berlin, 1938; *Werke der Volkskunst*, p. 48 și urm. (apud I. C. Ioanidu și G. G. Rădulescu, *Icoana pe sticlă*, p. 4).

aceste regiuni din Boemia, Moravia, Silezia, Bavaria, unii țărani lăsând la o parte îndeletnicirile agricole pentru a deveni

Pictura pe sticlă organizându-se în acest stadiu pe baze meșteșugărești, cu începere din secolul al XVII-lea, va acoperi arii



Fig. 5. — Sf. Fecioară Maria.



Fig. 6. — Sf. Fecioară Maria.



Fig. 7. — Învierea și Duminica Floriilor.

muncitori industriali, trec și la aplicarea meșteșugului « picturii » pe sticlă, căruia îi imprimă un caracter comercial.

de desfacere din ce în ce mai mari, ajungând prin export în teritoriile vecine¹.

★

¹ Joseph Graboieski, *Pictura pe sticlă în Polonia*, « În apărarea păcii », IV, nr. 52, septembrie, p. 61.

Transilvania ca provincie a fostului imperiu habsburgic, avea strânse legături cu Boemia, Moravia, Slovacia, Silezia, Croația, de unde pictura pe dosul sticlei pătrunde în secolul al XVI—XVII-lea sub forma

du-și unanim părerile asupra acestei probleme, controversa rămîne deschisă deoarece Nicolae Iorga în lucrările sale *Icoana românească*¹ și în special în *Les arts mineurs en Roumanie*² capitolul *Folklore d'icônes*,



Fig. 8. — Duminica Floriilor.

produselor gata executate, prin importul călătorilor și negustorilor. Apariția picturii pe dosul sticlei în arta populară românească, ca tehnică individualizată și bine precizată, localizată numai în Ardeal, prezintă însă o serie de controverse în ceea ce privește stabilirea cu exactitate a perioadei istorice corespunzătoare. Cercetătorii icoanelor pe sticlă din țara noastră, nefixîn-

abordînd problema icoanelor pe sticlă scrie: « Trecînd la imaginile pe sticlă, aceea pe care caracterul literelor o așază către 1670—1680, și care e deci cu toată prospețimea sa admirabilă, cea mai veche ce se cunoaște, reprezintă pe cei trei îngeri care vin să viziteze pe Abraham » situînd astfel apariția picturii pe sticlă la românii din Ardeal, între 1670—1680.

¹ Nicolae Iorga, *Icoana românească. Vechea artă bisericească la romîni*, Vălenii de Munte, 1934, p. 35 — 40.

² Nicolae Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, cap. *Folklore d'icônes*, Ed. de l'Imprimerie de l'Etat, 1934, vol. I, p. 30.

Prof. Ion Mușlea, în referatul *La peinture sur verre chez les roumains de Transylvanie*¹, ținut la Congresul Internațional al Artelor Populare, din Praga, 1928 și în studiile

*români din Ardeal*⁴, emite părerea că apariția icoanelor pe sticlă în Transilvania, este determinată de anul 1694, legând această apariție de « minunea » săvârșită la



Fig. 9. — Cina cea de taină.

sale ulterioare *Pictura pe sticlă la românii din Scheii Brașovului*², *Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal*³ și *Xilogravurile țăranilor*

Nicula, și anume: « La Biserița Minăstirii din Nicula se petrecuse în Februarie 1694 o minune: icoana Maicii Domnului

¹ I. Mușlea, *La peinture sur verre chez les roumains de Transylvanie*, în *Art Populaire, Travaux du I-er Congrès International des Arts Populaires*, vol. I, Praga, 1928, Ed. Duchatre, p. 115.

² Idem, *Pictura pe sticlă la românii din Scheii Brașovului*, în « Țara Birsei », nr. 1, 1929, p. 3.

³ Idem, *Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal*, în « Șezătoarea », anul XXXVI, vol XXIV, 1928, p. 143.

⁴ Idem, *Xilogravurile țăranilor români din Ardeal*, în « Artă și tehnică grafică », Buletinul imprimeriilor statului, caietul 8, iunie-septembrie 1939, p. 35.

lăcrămase zile întregi. De aici toată faima acestui sat, care devenise cel mai cunoscut loc de pelerinaj din Ardeal. Pentru pelerinii aceia, se va fi zugrăvit pe lemn, pe pînză, apoi pe sticlă, chipul făcător de minuni al precistei»¹.

«...Istoricii spun că îndată după descoperirea «minunii», țara fu literalmente



Fig. 10. — Sf. Treime.

inundată de copii ale icoanei miraculoase. Aceasta va fi exaltat și pe țărani niculeni și nu e nici o mirare dacă vor fi căutat și ei să aibe în casă chipul făcător de minuni al Precistei. Fie prin pelerini străini, fie prin călugări stabiliți în apropierea bisericei lor, ori cu alt chip — chestiunea aceasta o vom trata cu altă ocazie — destul că niculenii au învățat să picteze pe sticlă»². Autorul precizează că acest gen de pictură

nu aparține exclusiv țăranilor de la Nicula, ci și celor din alte părți ale Ardealului, astfel că denumirea generică de «Icoana de la Nicula», ce s-a dat icoanelor pe sticlă din Ardeal este eronată.

Gh. Pavelescu în lucrarea *Contribuțiuni pentru cunoașterea picturii pe sticlă la românii din Transilvania*³ comunicată la cel de al XVII-lea Congres Internațional de Antropologie și Arheologie Preistorică, ținut în București la 4 septembrie 1937, se asociază cu prof. I. Mușlea în ceea ce privește momentul istoric al apariției în Ardeal a picturii pe sticlă. Autorul precizează că afară de satul Nicula, unul dintre cele mai vechi centre de pictură pe sticlă în Ardeal, este satul Lancrăm, din fostul jud. Alba, unde s-a descoperit și cea mai veche icoană datată (1787)⁴. Autorul în comunicarea sa nu specifică însă epoca în care centrul din Lancrăm își începe activitatea și nici dacă cel din Nicula exercită o influență asupra acestuia.

I. C. Ioanidu și G. G. Rădulescu în lucrarea *Icoana pe sticlă*⁵ susțin că «Putem spune cu toată certitudinea că pictura pe dosul sticlei apare la Românii din Ardeal sub forma icoanelor pe sticlă cu mult înainte de începutul sec. al XVIII-lea și independent de miracolul cu care este pusă în legătură»⁶. Autorii, bazându-se pe un document al timpului⁷, din care reies date exacte și foarte amănunțite ale miracolului de la Nicula, precizează că acesta s-a săvârșit la anul 1699 în februarie, ziua 15, înfirmînd astfel data menționată de prof. I. Mușlea (1694). Autorii analizînd comparativ icoana făcătoare de minuni de la Nicula⁸ (fig. 3) cu icoanele pe sticlă de același tip ale Fecioarei Maria ce popularizau minunea (fig. 4, 5, 6) cu ocazia pelerinajelor ce aveau loc anual, constată că nu există nici un fel de asemănare între

¹ I. Mușlea, *Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal*, în «Șezătoarea», anul XXXVI, vol. XXV, 1928, p. 143.

² Idem, *Pictura pe sticlă la românii din Scheii Brașovului*, în «Țara Birsei», nr. 1, 1929.

³ Gh. Pavelescu, *Contribuțiuni pentru cunoașterea picturii pe sticlă la românii din Transilvania*, în «Apulum», Buletinul Muzeului Regional Alba-Iulia, 1939—1942, Alba-Iulia, iar apoi în extrasul intitulat, *Pictura pe sticlă la românii din Ardeal*.

⁴ Icoana este creația lui Nicolae Zugravul din Lancrăm și reprezintă Adormirea Precistei, fiind păstrată în biserica din Lăcrăm.

⁵ I. C. Ioanidu și G. G. Rădulescu, *Icoana pe sticlă*. Extras din «Bul. Com. Mon. Ist.», publ. în broșură la Tip. «Tiparul Oltului», Slatina, 1942.

⁶ I. C. Ioanidu și G. G. Rădulescu, *op. cit.*, p. 2.

⁷ Onisifor Ghibu, *Cataclismul unguresc în Transilvania și politica religioasă a statului român*, Cluj, 1924, la p. 109. Se publică integral textul documentului menționat, în limba latină, privind icoana făcătoare de minuni cît și săvîrșirea miracolului de la Nicula din 15 februarie 1699.

⁸ Originalul icoanei miraculoase de la Nicula este reprodus în lucrarea lui Coriolan Petreanu, *Die kunst denkmäler der Siebenburgen rumänen in lichte der bisherigen Forschung*, Cluj, 1927, p. 58; o copie a acesteia reprezentată în fig. 3, făcînd parte din colecția de icoane I. C. Ioanidu, fiind reprodusă în lucrarea *Icoana pe sticlă*, p. 4, a fost expusă la «Expoziția de icoane vechi românești pe sticlă» din București 1942.

cele două tipuri de icoane¹, ajungînd la concluzia: «Un tip de icoană pe sticlă care să redea cît de alterat icoana miraculoasă, nu se întîlnește și dacă ne gîndim la faptul că prototipurile icoanelor pe sticlă, o dată create se mențin tenace, datorită faptului de a se transmite prin șablon, trebuie să

realizată ca și celelalte produse ale artei icoanelor pe sticlă, independent de ori ce întîmplare istorică»².

Acad. George Oprescu, în lucrarea *L'art du paysan roumain*³ consideră ca element determinant în apariția icoanelor pe sticlă din Ardeal, miracolul de la Nicula, fără



Fig. 11. — Sf. Ilie Proorocul.

conchidem că acest tip n-a existat, devreme ce nu ni s-a păstrat. De aceea putem spune cu toată certitudinea, că icoana Fecioarei Maria înălăcrămată, pe care am pomenit-o mai sus, nu este un produs apărut posterior miracolului, sub influența acestuia, așa cum am fi fost înclinați să credem la început, ci o cristalizare romînească a acestui subiect

însă a preciza prin vre-o dată certă momentul istoric al acestei apariții.

În ceea ce ne privește, considerăm ca moment istoric al apariției picturii pe sticlă în Ardeal, epoca 1650—1660, bazîndu-ne pe următoarele elemente:

1. Evoluția fabricării sticlei în Transilvania, pînă la acea dată cît și ulterior⁴,

¹ Icoanele de tipul «Nicula», copii de icoane făcătoare de minuni, reprezentate în fig. 4, 5, 6, nu pot fi considerate ca exemplare care reprezentînd icoana miraculoasă ar fi putut fi acceptate de pelerinii ce veneau la Nicula, ca reproduceri ale tipului original.

² I. C. Ioanidu și G. G. Rădulescu, *op. cit.*, p. 2.

³ G. Oprescu, *L'art du paysan roumain*, 1937, p. 25—27.

⁴ St. Imreh în lucrarea sa, *Despre începuturile industriei capitaliste în Transilvania în prima jumătate a sec. al XIX-lea*, Ed. Acad. R.P.R., 1955, arată la p. 12 că în 1819 existau în Transilvania (fără Banat, Crișana și Maramureș) 6 întreprinderi pentru fabricarea sticlei. La p. 19 arată că «hutele» de sticlă (după terminologia austriacă) din Transilvania, foste glăjării ce s-au dezvoltat și modernizat, fabricau geamuri atît pentru consumul intern (local) cît și pentru export în Principatele Romîne. Aceste «hute» erau la Porumbacu, Gurghiu, Bicsad, Almașul Mare (Alba), Borsec, Arpașul de sus, Cărtișoara, Belin (Bihor) adică acolo unde s-au dezvoltat și centrele picturii pe sticlă din Ardeal.

este determinată de apariția locală a acelor fabrici rudimentare de sticlă, cunoscute sub numele de «glăjării» a căror frecvență numerică este în creștere în epoca 1640—1660, ca urmare a deprinderii meșteșugului respectiv de către țăranii români ce au lucrat în marile fabrici de sticlărie din Boemia și Moravia¹.

2. Glăjăriile din Ardeal produceau în cantități suficiente acea sticlă calitativ inferioară, care s-a utilizat la icoane și care fiind ieftină permitea țăranului român, a cărui stare materială era foarte coborâtă în acea epocă, să-și poată procura mai ușor această materie primă (semifabricată) pentru prelucrare (prin pictare de icoane).

3. Față de icoanele pe lemn, pânză sau metal, icoanele pe sticlă constituiau un «produs nou», mai decorativ prin coloritul lor viu, și mai ieftin, factori esențiali pe care acestea îi opuneau în concurență față de celelalte icoane.

4. După săvârșirea «miracolului» de la Nicula, pentru ca cererea de «icoane miraculoase», ce devenea tot mai mare, să poată fi rezolvată imediat prin intermediul acestui «produs nou», era absolut necesară existența anterioară a unui număr oarecare de meșteri iconari, pricepuți în pictura pe sticlă, pentru a se obține «inundarea țării cu copii ale icoanei miraculoase»² după cum afirmă I. Mușlea.

5. Aceste cadre calificate în pictura pe sticlă nu se puteau forma instantaneu, posibilitățile de adaptare ale meșteșugului la o producție sporită de icoane, fiind legate direct de existența anterioară a meșterilor formați din tată în fiu. Pictura pe sticlă care se înjghebase în Ardeal, înainte de miracolul de la Nicula, numai ca o manifestare pe latură decorativă, a pasiunii pentru împodobirea căminului său sărac și din dragostea pentru frumos a țăranului nostru, ajunge să dea naștere după acest miracol, unei îndeletniciri de artizanat care se va dezvolta progresiv timp de mai bine de două secole.

Inspirați din piesele importate ce le vor fi căzut în mină, și având la dispoziție sticla — produs ieftin al glăjăriilor locale — atrași de originalitatea acestei picturi pe spatele sticlei, pictorii dintru început se vor fi încercat mai întâi cu teamă, apoi

cu curaj, din ce în ce crescând a deprinde acest meșteșug.

Desenul făcut direct pe sticlă cu grijă, migală și evlavie, necesitând talent și timp, este abandonat ca metodă de lucru, pentru a fi înlocuit cu un procedeu ce va dăinui în Ardeal mai bine de un secol și jumătate, care constă în introducerea șablonului și care va conduce la o producție imensă de icoane.

«Formă», «isvod» sau «tipar», în terminologia respectivă,³ șablonul este confecționat din hirtie sau carton subțire, care pentru a deveni translucid în timpul lucrului, se ungea cu petrol. Tiparul obținut prin copierea fidelă sau prin desen liber după o icoană mai veche, pe lemn sau chiar pe sticlă, ce servea ca model, căuta a reproduce cât mai corect modelul, ca apoi prin întrebuintarea lui pentru obținerea icoanei pe sticlă, să se realizeze o asemănare cât mai apropiată de aceasta.

Prin intermediul șablonului se execută de obicei în negru, cu o cerneală specială, «se răzălucesc» contururile vizibile ale personajelor, obiectelor, elementelor decorative etc. obținându-se astfel pe spatele bucății de sticlă «urzeala» viitoarei icoane. În câmpurile astfel delimitate se așterne culoarea indicată, respectându-se «felul și rânduiala acestora», ca ordine a așezării lor.

În acest sistem de lucru producția era organizată pe principiul «diviziunii muncii», cel mai priceput zugrav iconar fiind cel ce executa urzeala viitoarei icoane, ceilalți umplând cu culoare câmpurile respective, conform indicațiilor primite. Tot meșterul era acela care confecționa tiparele de pe modelele mai vechi și retușa icoanele noi, după culoarea câmpurilor, înainte de înrămarea lor pentru desfacerea pe piață.

Calitatea sticlei utilizată la confecționarea icoanelor, produs al glăjăriilor, este inferioară, cu grosimi variabile de la 0,6—1,5 mm, cu defecte de omogenitate și chiar de planicitate, fiind foarte fragilă atât prin grosimea cât și prin calitatea ei.

★

Centrele din Ardeal unde s-a practicat pictura pe spatele sticlei după miracolul de la 1699 sînt: Nicula, sat în regiunea Cluj, la 4 km de Gherla, cel mai important,

¹ Ștefan Pascu, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în sec. XVI-lea*, Ed. Acad. R.P.R., 1954, cit și Nicolae Iorga, în *Negoțurile și meșteșugurile la români*, menționează faptul că românii ardeleni erau apreciați în fabricile de sticlărie din Boemia și Moravia, atât ca lucrători-sufletători cât și ca meșteri.

² I. Mușlea, *Pictura pe sticlă la românii din Scheii Brașovului*, în loc. cit. p. 3

³ La Nicula se numesc «isvoade», la Brașov «tipare» (apud I. Mușlea: *Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal*, p. 6), iar pe valea Sebeșului «formă» (apud Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 5).



Fig. 12. — Sf. Gheorghe.



Fig. 13. — Sf. Nicolae.



Fig. 14. — Sf. Varlaam.

apoi unele sate din jurul Făgărașului, Sibiului, Brașovului, Hunedoarei, Alba-Iulia¹, cât și în alte așezări românești din Bihor, Sebeș-Alba, Ciuc și chiar Banat, constituind o preocupare de căpetenie pentru comunități variabile de la o familie la un grup de familii și sate întregi, cum este cazul niculenilor.

Cu ocazia pelerinajelor anuale la Nicula, niculenii ce constituiau un sat de iconari,



Fig. 15. — *Isus Hristos ca Patriarb.*

desfăceau icoanele pe sticlă confecționate în timpul anului, care deveniseră un monopol al acestora. Prin numărul tot mai mare de icoane ce se face simțit, cu timpul, arta icoanelor înfloritoare la început, cunoaște o perioadă de descreștere pentru niculenii, care o dată cu nevoile de desfacere impuse de acest comerț, creează «colportorii»², care în căutarea extinderii pieții de desfacere, încep să transporte icoanele pe sticlă tot mai departe în cuprinsul Transilvaniei. Apar astfel centre noi de producție, unde, pictura icoanelor pe sticlă se va fi dezvoltat după aceeași tehnică deprinsă inițial, elementul predominant în această epocă fiind cantitatea producției.

¹ G. h. Pavelescu, *op. cit.*, p. 1—2, arată că într-o anchetă întreprinsă în 1937 pentru Muzeul Etnografic din Cluj, s-a reușit a se mări numărul centrelor de producție a icoanelor pe sticlă din Ardeal, cunoscute până atunci prin noile așezări descoperite la Mayeri (un cartier al Albei-Iulia) Lancrăm și Laz, de pe valea Sebeșului din regiunile Sibiului și a Săliștei.

² Apud I. C. Ioanid, *op. cit.*, p. 6.

³ Sub domnia lui Rackoczi al II-lea (1648—1660) mitropolitul român Simion Ștefan din Ardeal reușește să tipărească în românește *Noul Testament* (1648) și *Psaltirea* (1651) pentru a pune la îndemâna românilor de «pretutindena», cuvîntul Domnului.

Activitatea paralelă a acestor centre în concurență, prin comercializarea simultană a icoanelor pe sticlă, pune cu timpul problema calității produselor, care prin utilizarea șabloanelor decade din punct de vedere artistic.

★

Importat pe la începutul secolului al XVII-lea, împămîntenit de la mijlocul secolului și dezvoltîndu-se impresionant ca întindere de la începutul secolului al XVIII-lea, meșteșugul picturii pe spatele sticlei în Transilvania, se axează de la primele începuturi pe o tematică religioasă. Legătura dintre pictura interioară a bisericilor și cea a icoanelor pe sticlă este vizibilă; aceeași mină de țaran-zugrav, același izvor de inspirație, același mod de interpretare și exteriorizare a personajelor și de zugrăvire a evenimentelor, aceleași influențe bizantine prin intermediul sîrbesc, românesc din principate, sau rusesc (în special în Maramureș și Bucovina), aceleași ansambluri de pictură, dominate de aceeași preocupare de a reda realitatea vieții și culoarea locală. Iconarii pe sticlă a căror artă s-a plămădit în anii secolelor XVII, XVIII și XIX formînd meșterii acestui meșteșug, precursori ai artei culte ardelenice, trăiesc într-o epocă dominată de importante evenimente politice, economice, sociale și religioase ce se reflectă în arta lor.

În această perioadă de prefaceri și transformări politice, săvîrșite în decurs de mai bine de două secole și jumătate, romîni care în Ardeal constituiau populația cea mai numeroasă și cea mai veche, aveau să sufere cu toată asprimea împilărilor și exploatărilor sociale și economice, fiind lipsiți de drepturi politice.

Atmosfera acestei perioade în care influența artei feudale, religioasă în esență, este importantă, explică de ce pictura pe sticlă împămîntenită în Ardeal este exclusiv canalizată către o creație de tematică religioasă. Zugravul iconar din Ardeal, țaran român, exponent al unei clase oprimă, prelucurează tematica religioasă pe care o desprinde de la liturghia în biserică sau din contactul cu cărțile sfînte³, adaptînd-o fi-

lozofiei sale, pentru a o reda plastic într-un produs autentic românesc prin transplan-tarea tuturor elementelor de folclor național. Așa se explică de ce trăind secole de-a rândul în mijlocul masei românești, nici

topul lui Noe, și pînă la Nașterea, Patimile, Răstignirea și Învierea lui Hristos, pentru a termina cu Judecata de apoi.

În contactul strîns pe care îl au cu biserica, zugravii iconari cercetează direct



Fig. 16. — Sf. Nicolae.

sașii, nici ungurii, nu împrumută în nici un fel această artă a picturii pe sticlă, icoana pe sticlă prin conținutul său folcloristic, prin rolul său decorativ în arhitectura interioară a bisericilor noastre din Ardeal, cît și prin acela de obiect pentru oficierea cultului creștin ortodox, căpătînd un caracter specific românesc.

Acești zugravii transpun în pictura pe sticlă, tematica religioasă desprinsă în limite foarte largi din vechiul și noul Testament, pornind de la Facerea lumii cu Adam și Eva, continuînd cu Izgonirea din rai și cu Po-

sau prin intermediul preotului din sat atît cărțile religioase care prin textul și imaginile lor constituie sursa lor de inspirație, cît și cărțile apocrife ale vremii, cu conținut laic. În dorința de cunoaștere și de îmbogățire a tematicii cu elemente noi, inedite, pe lîngă *Biblie*, *Cartea Facerii*, *Apo-calipsul*, *Viețile sfinților*, intervin și cărți ca *Alexandria* unde eroul principal Alexandru cel Mare, ia dimensiunile unui personaj fantastico-legendar, *Esopia* din care pildele și fabulele lui Esop se răspindesc pretutindeni, sau *Varlaam și Ioasaf* o pre-

lucrare a legendei lui Budha, înfățișând eterna luptă dintre trup și suflet.

Cu timpul, lectura laică apocrifă și cea a cărților religioase creează pentru zugravul-iconar, care s-a eliberat de schematismul rigid al șablonului, posibilitatea tratării într-o singură compoziție a faptelor și evenimentelor ce conduc la un număr mare de personaje, pictura în ansamblu luând aspectul de frescă. Caracterul narativ al picturii, cu

cît și alegorică a contactului cu viața, arată că zugravii nu au o legătură sporadică cu problemele societății în care trăiesc, ci una permanentă, ceea ce dovedește că această masă de țărani a fost un continuu rezervor de talente artistice, în care germinația estetizantă era plină de fecunditate.

În compoziție, influențelor rusești venite prin Moldova și a celor sîrbești prin Muntenia și Banat, li se adaugă cele autohtone



Fig. 17. — Cei trei erarbi Grigore, Vasile și Ioan.



Fig. 18. — Sf. Haralambie.

episoade diferite într-o singură compoziție (fig. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 19, 20) tratată unitar sau distinct unde acestea se grupează ca elemente periferice ale unui episod central de importanță tematică majoră, constituie mijloace ce ilustrează o temeinică stăpînire a procedeeleor compoziționale. Elementul realist al acestor compoziții, pătrunse de caracteristicile folclorului nostru, dovedesc preocuparea pentru viață a acestor artiști, ceea ce constituie efortul creator de înnoire a artei noastre feudale. Acest efort este o strădanie conștientă, căci relatarea atît directă

din principate, care transplantează un curent artistic bizantin, de multe ori cu un repertoriu tematic ce își are originile la Constantinopol, Athos sau Ierusalim, explicabil prin legăturile tot mai strînse din secolul al XVIII-lea dintre Țările Romîne și Ardeal.

Uneori aceste influențe distincte și precizate ca apartenență, alteori înmănunchiate și metamorfozate, constituie un aport de sinteză al întregii arte decorative al orientului mijlociu¹, element care constituie legătura dintre pictura romînească din Ardeal și cea populară din Principate.

¹ Importanța centrului de la Nicula este incontestabilă pentru dezvoltarea picturii pe sticlă la rominii din Ardeal. Nicula, sat în regiunea Cluj, așezat la 4 km de Gherla, este o veche așezare romînească situată pe drumul străvechi ce leagă Clujul cu Bistrița lîngă apa Someșului Mic, acesta fiind unul dintre cele mai vechi ținuturi din Ardeal locuite de romîni, cunoscut ca atare chiar din veacul al XI-lea, veac al pătrunderii ungarilor peste Tisa. Tot în această regiune este și cea mai veche stăpînire moldovenească, în aceste părți fiind cetatea Ciceul dăruită de către regele Ungariei Matei Corvin, împreună cu 60 de sate din împrejurimi, lui Ștefan cel Mare. Orașul Gherla și apoi cetatea cu același nume, au luat o dezvoltare mai mare în timpul principelui Gheorghe Rackoczy (1648—1660) care își făcu aici un castel de seamă (1650—1655). În veacul al XVIII-lea, pe la 1726, la Gherla s-a format un centru important de colonizare armeană, de unde și denumirea de Armenopolis (apud. Mihai Popescu, *Orașe și cetăți din Transilvania*, Ed. Casa Școalelor, 1943, p. 25—26).

O lume întreagă de personaje diferite populează acest întins domeniu al iconografiei pe sticlă, din care însă se desprinde o gamă de frecvență superioară formată din personaje ce revin printr-un criteriu selectiv, din variata și îmbelșugata lume a sfinților bisericii ortodoxe.

esențial prin care aceștia reușesc a transmite puterea lor icoanei ce-i zugrăvește. Cei patru evangheliști, Matei, Luca, Marcu și Ioan, cei trei ierarhi, Vasile, Grigorie și Ioan, cât și anumite scene biblice legate de viața și patimile lui Hristos, ca: Nașterea Domnului, Intrarea în Ierusalim, Botezul,



Fig. 19. — Sf. Gheorghe și sf. Toma.

Sf. Gheorghe în luptă cu balaurul, sf. Fecioară Maria, sf. Dumitru și sf. Niculae, ca praznice anuale și simbolizând respectiv primăvara, vara, toamna și iarna, arhanghelii Mihail și Gavril — războinicii în luptă cu răul — sf.ții Împărați Constantin și Elena, sf. Petru — portarul raiului — sf. Ioan Botezătorul, sf. Ilie Proorocul — aducător de ploaie binefăcătoare pentru holde — sf. Varlaam — ce gonește moartea — și sf. Haralambie — apărătorul de boli — sînt sfinții ale căror calități superioare, constituie în mentalitatea poporului elementul

Cina cea de taină, Răstignirea, Punerea în mormînt, Învierea, încheie gama tematicii icoanelor pe sticlă, frecvența subiectelor tratate indicînd puterea lor circulatorie în rîndul credincioșilor.

Anumite perioade din viața țaranului cît și anumite epoci istorice în care evenimentele economice, sociale sau politice importante au înîrîurire asupra vieții sale, pot explica cauzele înrădăcinării sau eliminării anumitelor concepții mistice. Astfel în perioadele de secetă prelungită, sf. Ilie proorocul capătă o importanță deosebită față

de ceilalți sfinți, în perioadele de boli și moli, sf. Haralambie era nelipsit din ori ce casă de țaran român, tot așa cum în perioadele de prigonire sau de război, locul predominant îl deținea sf. Gheorghe care înfrânge «răul» fiind reprezentat prin balaur. Important este și rolul pe care anumiți sfinți îl au

sele sînt reprezentate cu acoperișurile de țiglă ca în regiunea Făgărașului, Sibiului sau Bihorului (fig. 4, 7, 8, 9, 11, 14, 16, 20), bisericile sînt cele românești de arhitectură bizantină, carul sf. Ilie proorocul este de cele mai multe ori carul țaranului român, ciobanul cu sarică, plugă



Fig. 20. — Tăierea capului sf. Ion Botezătorul.

ca patroni ai diferitelor meșteșuguri sau bresle, ca de pildă sf. Haralambie, patronul tăbăcarilor, sf. Niculae patronul pescarilor, sf. Ilie, patronul cojocarilor, sf. Petru, patronul brutarilor, sf. Fecioara Maria, apărătoarea «nășteritelor și pruncilor cei mici», sf. Gheorghe, patronul oștenilor¹ și alții.

Dar în toate aceste icoane, importantă este localizarea elementului laic autohton, ori de cîte ori acesta intervine pentru completarea episodului zugrăvit. Astfel ca-

și fluier ce își paște oile este ciobanul român din Maramureș, Țara Birsei sau a Moților din munții Apuseni, ieslea în care se naște Isus este ieslea din căminul sărac al țaranului român, ostașii ce păzesc mormîntul lui Hristos, sînt ostașii unguri cu cușmele caracteristice și pană, cu fizionomia specifică prin mustățile respective, plugul cu care Adam ară, în scena făcerii lumii, este plugul țaranului român înjugat la doi plăvani, această umanizare termi-

¹ Regimentele grănicerești române din Ardeal aveau pe însemnele și emblemele lor pe sf. Gheorghe.

nîndu-se prin alegoria pungii pe care stă scris «30» pentru a-l zugăvi pe Iuda și deci prin el vînzarea trădătorului.

Ca element statistic arătăm informativ că din cele 392 de icoane pe sticlă, cercetate de noi, repartizarea tematicii religioase pe subiecte, în funcție de personajul căruia i se adresează, se efectuează pe baza acelorași criterii de selecțiune circulatorie a personajelor zugrăvite în raport cu importanța lor biblică¹. Personajele sînt reprezentate în diferite ipostaze prin icoane ale căror sticle variază ca dimensiuni, fără nici un criteriu precis, între limitele: 23 × 30 cm pînă la 62 × 75 cm.

Apariția icoanelor cu o tematică bogată, cu un număr mare de personaje, zugrăvite în scene și evenimente diferite² cu o interpretare nouă și cu un caracter narativ de amploare, se precizează abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea prin apariția noilor talente în pictura pe sticlă din Ardeal (fig. 7, 9). Acești innoitori talentați, eliberați de schematismul șabloanelor, al unei tehnici de lucru utilizate curent mai bine de un secol și jumătate, creează o pictură cu o putere descriptivă impresionantă, pe teme noi, complicată ca dimensiuni și proporții, părăsind astfel nevoia reluării vechilor subiecte vulgarizate și decăzute din punct de vedere artistic.

★

Atît prin confecționarea inițială a șablonului³, cît și prin utilizarea lui repetată

într-un număr mare de cazuri, desenul icoanelor executate prin acest procedeu pierde din calitățile modelului de bază, în perioada de lucru prin șablon, față de cali-



Fig. 21. — Fecioara Maria.

tate primînd cantitatea. În acest stadiu icoanele se caracterizează prin forma rigidă a conturilor, prin fizionomii redînd atî-

¹ Repartizarea completă pe tematici a celor 392 icoane din muzee de stat, colecții de stat, colecții particulare și colecție personală, cit și din casele țăranilor ardeleni, cercetate de noi, este: 109 icoane reprezentînd pe Hristos, 46 pe Fecioara Maria, 34 pe sf. Niculae, 30 pe sf. Ilie Proorocul, 29 pe sf. Ioan Botezătorul, 29 pe sf. Haralambie, 25 pe sf. Varlaam, 16 pe sf. Gheorghe în luptă cu balaurul, 15 pe Adam și Eva în rai, 13 pe sf.ții Arhangheli Mihail și Gavril, 10 sf-ta Treime, 9 pe cei trei Erarhi Vasile, Grigorie și Ioan, 7 pe Dumnezeu în ipostaza de patriarh, 7 pe cei patru evangheliști Matei, Marcu, Luca și Ioan, 6 pe sf. Petre, 7 diverse ca: Facerea lumii, Arca lui Noe, Iadul și Raiul etc.

Icoanele pentru fiecare tematică reprezintă personajul principal în diferite ipostaze, variabil ca număr de la 1—13 (după importanța rolului biblic al personajului zugrăvit) și după amploarea faptelor săvîrșite în viață. De exemplu Hristos apare în 13 ipostaze diferite, Fecioara Maria în 5 ipostaze diferite etc. . . Considerăm ca ipostază de ex: Nașterea lui Hristos, Intrarea în Ierusalim, Cina cea de Taină, Răstignirea, Punerea în mormînt, Învierea, Isus și frunza de vie, Isus și Ioan Botezătorul etc. . .

Față de numărul imens de icoane pe sticlă din Ardeal, cel de 392 de icoane cercetate de noi fiind neînsemnat, constatările de mai sus nu pot lua un caracter de generalizare, pentru aceasta fiind necesară studierea unui număr mult mai mare de icoane.

² În icoana pe sticlă «Judecata de apoi», operă a zugravului Matei Timforia-Cârțișoara 1888, dimensiuni 55 × 63 cm din colecția I. C. Ioanidu, reproducă de autor în lucrarea *Icoana pe sticlă*, p. 11, sînt 136 personaje înlănțuite într-o monumentală realizare scenică, în alte icoane ale aceluiași zugrav numărul personajelor zugrăvite ajung pînă la 300, în ansambluri impresionante ca acțiune și desfășurare. Modul de tratare miniaturistică a unor asemenea icoane, pune în evidență siguranța artistului în zugrăvirea temelor de amploare, cu ansambluri mari în mișcare, unde personajele sînt exprimate individualizat ca toată minuțiozitatea. Această exprimare în detaliu a tuturor elementelor prinse în imaginea picturii, reliefează calitățile de bun desenator a iconarului, cit și o notă de originalitate în tehnica de lucru obișnuită picturii pe sticlă de proveniență populară.

³ Șabloanele se confecționau și după icoane pe sticlă, ce stăteau la bază ca model, model care la rîndul lui a fost executat tot prin șablon.

tudini nefrești de imobilitate în poziții neechilibrate sau prin mișcări stângace, lipsite de sens, cât și printr-un colorit strident și vulgarizat ca tonalitate, pictura pe sticlă ca valoare artistică decăzând prin alunecare pe panta «formalismului și a naturalismului» dacă poate fi numit astfel, icoanele pe sticlă devenind primitive atât ca tehnică cât și ca expresivitate¹ (fig. 8, 12, 20).

Icoanele pe sticlă din această epocă, deși uneori decorative prin colorit, prin fizionomia apocaliptică și primitivă a personajelor în poziții chinuite, și prin stângăcia desenului, devin «Icoane monstruoase și sperietoare de pruncii cei mici», după cum spune Andrei Mureșeanu² care se îngrozea la gândul că prin asemenea picturi «poporul nostru se poate face de batjocură în fața unor popoare cultivate»³.

Eminescu⁴, cât și unii episcopi români din Ardeal⁵, revoltați de «urîtenia» acestor picturi, se ridică împotriva valorii estetice scăzute a icoanelor pe sticlă (din epoca șablonului) creație a «Vestiților măzgălituri de sfinți de la Nicula»⁶. Când însă, pe lângă calitățile de bun desenator, în confecționarea șablonului, meșterul respectiv pune răbdare și migală, icoanele, deși realizate prin metoda șablonului, devin realizări artistice valoroase (fig. 6, 7, 10, 14, 16). Dar în acest caz, zugravul-iconar talentat renunță a lucra prin intermediul șablonului ce îl împiedică în realizarea unei opere valoroase din punct de vedere artistic cât și tematic trecînd la așezarea desenului direct pe sticlă.

De data aceasta desenul și coloritul în ansamblu formează un tot armonios, în care formele exprimă fizionomii bine precizate, unde mișcarea și repausul creează impresia de echilibru și real. Renunțînd la o producție în serie, obținută prin procedee simple ca manoperă, artistul dîndu-și seama de «urîtenia» icoanelor anterioare, obținute prin șablon, preferă în locul cantității calitatea, alegere ce constituie un reviriment în pictura pe sticlă din Ardeal, ce se face tot mai simțit în a 2-a jumătate a secolului al XIX-lea (vezi fig. 9, 11, 13, 19, 21). Prin creația unor zugravi iconari ca Savu Moga, Ion Pop, Matei Timforia, Ghimbașan, Tamaș, Gherghel, Lințeș, a celor din familia Poenaru din Laz, care a dat 7 zugravi, a lui Gheorghe Raica din Laz și a lui Ion Costea și Ilie Costea din Lancrăm, a lui Ion Morar cu ficele sale Elisabeta și Emilia, cât și altora⁷, iconografia pe sticlă se ridică pe treptele artei adevărate.

În icoanele acestor creatori, temele vechi reluate sînt tratate cu vigoarea, expresivitatea și fantezia proprie ce constituie nota personală care le deosebește de exemplarele anonime anterioare create prin șablon. Stăpîni pe desen, contururile capătă cursivitate și precizie ce duc la realizarea mișcării, la echilibrarea compoziției, printr-o amplasare într-o succesiune firească a elementelor tratate, reușind să realizeze perspectiva acțiunii și spațialitatea, chiar atunci cînd lucrează sub influența artei bizantine, numai în două dimensiuni.

¹ Nuanțe de «naturalism» fără a fi însă vulgar și strident se întîlnesc în compozițiile unde apare «Iadul» sau în cele în care necredincioșii își primesc pedepsele pentru fărâdelegile săvîrșite în timpul vieții—cu ocazia «Judecării de apoi». În fig. 8, 12, 20, exemplificarea unei decăderi ca valoare artistică a temelor tratate nu este elocventă, exemplare de genul celor la care se referea Andrei Mureșeanu nefiind reproduse în articolul de față.

² Andrei Mureșeanu, în *Telegraful român* nr. 65 din 1853 (apud I. C. Ioanidu și G. G. Rădulescu, *op. cit.*, p. 6).

³ *Ibidem*.

⁴ Mihail Eminescu — ocupîndu-se de icoanele pe sticlă de la Nicula, intervenind în discuția problemei importului de icoane din Rusia (în articolul *Iconarii D-lui Beldiman*, din «România liberă», 23 nov. 1888) spune între altele:

«Înainte icoanele religioase ce se vindeau în România, erau aproape exclusiv fabricate la Gherla (Transilvania). Acestea erau într-adevăr produse românești, dar să mărturisim adevărul erau foarte primitive. Fabricate de țărani simpli și naivi, fără nici o cultură artistică, ele erau combătute chiar de unii episcopi din Transilvania, care se sileau a introduce chipuri ceva mai bine făcute pentru a deprinde ochii cu forme mai corecte, mai cu seamă pentru că în genere se credea în ipoteza că femeile cu stare ar putea naște, uitîndu-se la asemenea icoane, tipuri monstruoase» (apud I. C. Ioanidu, *op. cit.*, p. 6).

⁵ Episcopul Radu în *Istoria vicariatului greco-catolic al Hașegului* (Lugoj, 1913, p. 272) vorbește de «vestiții măzgălituri de sfinți de la Nicula» (apud I. Mușlea).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Menționați în parte după I. C. Ioanidu, *Cuvînt înainte la Catalogul expoziției de icoane vechi românești pe sticlă*, București, 1942.

Atenția deosebită acordată redării personajelor zugrăvite prin trăsăturile caracteristice, reușește să-i exteriorizeze sufletește, iconarul dovedind astfel putere de sinteză în alegerea elementelor esențiale ale unui portret, stăpînirea tainelor picturii, cît și o maturitate a viziunii artistice (vezi fig. 4, 7, 9, 13, 14, 16, 21).

Influențe italiene¹ conduc la realizarea unor chipuri de madone pentru Fecioara Maria (fig. 5) și de sfinți ale căror portrete remarcabile ca realizare, arată dragostea față de om, pe care iconarii o transpun cu un accentuat realism, dintre tipurile reprezentative ale semenilor țărani ce le serveau ca model, creînd astfel «umanismul» picturii pe sticlă din Ardeal (vezi fig. 7,8,9,10,11,13,15,16,17,20). Din icoanele reprezentate în (fig. 11,16) portretele sf. Niculae, al sf. Ilie Proorocul și al îngerilor zugrăvite de Savu Moga, al Fecioarei Maria și al lui Isus Hristos în «Învierea» zugrăvite de Ion Pop (fig. 7,21), al lui Hristos cu cei 12 apostoli în Cina cea de Taină (fig. 9), al Fecioarei Maria și pruncului Isus, zugrăviți de Petru Tamaș (fig. 6) sau al sfinților Gheorghe și Toma, zugrăviți de un anonim (fig. 19) sau sf. Niculae din fig. 13 creație anonimă, pentru a ne rezuma numai la aceste cîteva exemple, reies calitățile de portretist ale zugravilor respectivi. Dovedindu-se un bun colorist, țăranul nostru, în icoanele pe sticlă realizează efecte de culoare remarcabile, printr-o armonizare justă a culorilor întrebuițate. Un studiu din punct de vedere cromatic al icoanelor pe sticlă arată că zugravii-iconari lucrau cu culori puține, întinderea acestora ca tonalități fiind destul de limitată, gama culorilor utilizate restrîngîndu-se la unele de mai mare frecvență în detrimentul celorlalte. Astfel, roșul, galbenul, negrul, albastrul, verdele, portocaliul, violetul, albul și cenușul în exces într-o anumită epocă cînd se utiliza ca fond al picturii, (în general în epoca șablonului) sînt culorile care cu nuanțe variabile de tonalitate revin mereu în iconografia pe sticlă.

Dezvoltată în centre diferite, pictura pe sticlă din Transilvania prezintă diferențieri de la un centru la altul, atît ca manieră de interpretare, dar mai ales în colorit. Astfel, după cum local populația săsească sau cea ungurească are legături mai strînse cu cea romînească prin traiul în comun pe

aceeași arie din cuprinsul unei regiuni, influența izvorită din această contingentă permanentă se manifestă în colorit. Preponderența în colorit a verdelui, portocaliului sau a culorii brune, denotă o influență secuiască sau maghiară, combinațiile de roșu cu negru o influență slavă provenind din Banat sau din regiunea Bucovinei și Sileziei, a tonalităților de albastru o influență săsească, a bronzului în exces o influență rusească de natură kieviană, iar a combinațiilor de roșu cu bronz și negru o influență din principate, romînească ca apartenență, toate acestea fiind însă prelucrate armonios și utilizate judicios, prin simțul coloristic dezvoltat al țăranului român din Ardeal.

Ca tehnică de execuție, desenul ce delimitează contururile, în general în negru², era totdeauna precis executat, culoarea ce umplea cîmpurile delimitate de desen, fiind așternută în mod uniform și unitar, fără efecte de lumină, de umbră și penumbră prin tonuri variabile ca intensitate și fără pensulațiile din procedeele picturii de șevalet. Cîmpurile respective, precis limitate printr-un desen vîguros, sînt colorate individualizat, fără suprapunere de culori, trecerea de la o culoare la alta eliminînd necesitatea nuanțelor intermediare și deci a profunzimii de spațialitate prin culoare.

Fantezia cu care aceste icoane sînt tratate, bogăția și varietatea elementelor laice cu care ele sînt presărate, umanizarea dogmatismului religios, realismul acestor picturi exprimă toată grandoearea imaginației și puterea descriptivă a țăranului român, care cu o naivitate blîndă și duioasă face legătura între baladă și rugăciune, între basm și scriptură.

★

Mai puțin răspîndite în Muntenia, Oltenia și Moldova, unde n-au pătruns decît prin intermediul negustorilor și al călătorilor, (în a 2-a jumătate a secolului al XIX-lea) icoanele pe sticlă din Ardeal constituie o creație de artă populară, importantă și prin influența pe care aceasta o exercită asupra pictorilor făuritori ai artei culte romînești.

Icoanele pe sticlă prin coloritul viu și decorativ constituie un izvor de inspirație și geneză cromatică pentru creatorii artei noastre culte, căci ori de cîte ori

¹ Sînt numeroși maeștrii constructori și zugravi italieni, care în Transilvania din secolele XVII și XVIII lucrează la construirea și decorarea edificiilor publice cît și la construcțiile nobiliare cu caracter privat.

² Cîteodată contururile se executau în alb,

le-au cercetat, au găsit în cuprinsul lor indicații prețioase asupra structurii artei populare românești și ale folclorului nostru.

De remarcat că din rindul masei de țărani romini din Ardeal, de unde s-au ridicat acei zugrăvi-iconari, au apărut pictori creatori ai artei noastre culte, ca Ioan Moga, Mișu Pop și Sava Henția.

Ori de câte ori pictorii creatori ai artei noastre culte, eliberați de un anumit schematism academic și de formalismul aparent al anumitor curente sau școli în care se integrau, s-au apropiat de arta populară cercetind icoanele ardelenesti pe sticlă, au suferit influențe directe, cu puternice accente cromatice, similare aceloră pe care nuanțele atât de variate și de pitorești ale vechilor scoarțe românești le-au avut de nenumărate ori asupra picturii noastre moderne și contemporane.

Această influență constituie una dintre cele mai valoroase contribuții ale poporului care prin arta sa contribuie la crearea unei arte culte de reală și profundă valoare națională, contribuție, pe care o vom expune mai pe larg cu alt prilej, și care arată caracterul național al artei noastre picturale care în desfășurarea sa evolutivă, s-a alimentat din tezaurul folcloristic al țaranului român.

Și dacă numai această contribuție folcloristică ar constitui singurul aport al

iconografiei pe sticlă din Ardeal, ar fi suficient pentru creația culturală, cu care poporul român contribuie la formarea specificului artei naționale culte. Iconarul-țăran care este un artist are inegalități firești și discontinuități în valoare intrinsecă a creațiunii sale desfășurată în aproape două secole și jumătate, fapt care nu poate însă minimaliza în nici un caz această muncă de prelucrare a formelor și culorilor, transpuse în pictura pe sticlă din Transilvania.

Dar o dată cu începutul secolului al XX-lea această artă a icoanelor pe sticlă, atît de pitorească tocmai prin naivitatea și prospețimea ei inepuizabilă, începe să-și trăiască declinul. Întreaga frescă a «lunii nevăzutei», pe care țăranul român a căutat a o zugrăvi în icoane, după puterile sale, și pentru creația căreia și-a încordat tot talentul descriptiv și puterea de muncă în mînuirea penelului, începe să fie înlocuită de cromolitografii vulgare ca gust și fără nici o valoare artistică sau folcloristică, puse în circulație prin tipar, la un preț ieftin, numai cu scopuri comerciale. Prin apariția acestor cromolitografii, rezultat al progresului tehnic, pictura pe sticlă din Ardeal, intră treptat în domeniul trecutului, închizînd cu ea o întreagă epocă de creație a geniului anonim, dar viguros, al poporului român.

2. Xilogravurile țaranilor romini din Transilvania

Ca și icoanele pe sticlă, xilogravurile sînt creații tot ale țaranilor romini din Ardeal, izvorite din aceeași tendință de frumos, din același imbold pentru îmbogățirea căminului.

Xilogravurile sînt stampe executate cu ajutorul negativelor de lemn, procedeul care ne reamintește din punct de vedere al tehnicii adoptate, de începuturile tiparului. Xilogravurile cunoscute datează din secolul al XVIII—XIX, fiind răspîndite în Ardeal atît la populația românească cît și la cea conlocuitoare (unguri, secui, sași) deși creația acestora revine în exclusivitate meșterilor romini. Majoritatea xilogravurilor cunoscute sînt executate în comuna Hăjdate din regiunea Cluj, cele mai vechi fiind creații anonime, cele semnate purtînd numele meșterilor Gheorghe Pop, Simion Pop, Onisie Pop, Andrei Man și Nichita Morar.

Tematica reprezentată este de natură religioasă ori de natură laică, cea religioasă avînd aceeași inspirație ca la icoanele pe

sticlă și reprezentînd personaje, scene și fapte biblice cu un accentuat caracter de similitudine față de ilustrațiile, frontispiciile și vignetele din cărțile religioase ale timpului. Tematica laică este izvorită din observarea vieții de toate zilele sau din natură, reprezentînd fie personaje ca: țărani, oameni de rînd, tîrgoveți, nobili, oșteni etc., fie scene inspirate din literatura populară cu caracter apocrif ca *Alexandria*, *Esopia* și altele, fie chiar natură moartă ca: animale, păsări, flori etc.

Stampele executate în tehnica xilogravurilor erau imprimate după negative de lemn de măr sau păr. Pentru realizarea acestor negative se desena pe o placă de lemn tema respectivă. Pe urmele desenului săpîndu-se în lemn cu o daltă mică sau un briceag ascuțit, contururile respective se adînceau pînă la 1 cm (0,5 — 1 cm). Tot cu dălțița sau cu briceagul se lucrau și cîmpurile respective dintre liniile de contur, lucrarea acestora constînd în creștături de adîncime inferioară celor ale liniilor

de contur (0,2—0,4 cm). Pentru realizarea stampe, negativul respectiv se acoperea cu un strat de vopsea neagră și apoi pe aceasta se aplica hirtia ce urma a fi imprimată. Hirtia era în prealabil frecată cu o perie cu părul scurt și foarte moale, cu așa-zisa «lumină de său».

În majoritatea cazurilor xilogravurile rămăneau în alb și negru, alternanță de culori care creează un efect plăcut, primitive însă prin masivitatea cîmpurilor, a robusteții conturilor și a liniilor viguroase ce formau desenul de detaliu mult simplificat. Uneori, în dorința de realizare a frumosului prin efecte cromatice, autorul xilogravurii purcede la colorarea acestora, după ce imprimarea în alb și negru era terminată. Coloritul cel mai frecvent al xilogravurilor pe care le cunoaștem este

în galben, violet, cărămiziu, verde, culori care fiecare creează cu negrul o ambianță plăcută ochiului, printr-o combinație plină de expresivitate.

Tehnica xilogravurilor demonstrează însușirile artistice cît și de bun meșteșugar al țaranului român, atît în mînuirea desenului, a dăltii pentru realizarea sculpturii necesare în negativ cît și posibilitățile sale decorative, prin ambianța armonioasă între alb și negru sau celelalte culori întrebuintate.

Calitatea xilogravurilor constă în realismul cu care sînt exprimate multe din amănunte, în vigoarea interpretativă a imaginilor, în expresivitatea personajelor și motivelor tratate, cît și în dorința creatorului de a reda plastic aspecte ale vieții de toate zilele.

VASILE V. NICULESCU

CÎTEVA DATE DESPRE PICTORUL ION THEODORESCU SION

Opera pictorului Ion Theodorescu Sion a fost de multe ori trecută cu vederea, atunci cînd s-a vorbit, în ultimii ani, despre arta romînească din secolul al XX-lea. Abia de puțină vreme înapoi numele lui începe iarăși să apară în șirul artiștilor ale căror eforturi conjugate au adunat toată bogăția artistică a perioadei dintre 1910 și anii din preajma celui de-al doilea război mondial. Artist fecund (prezenta aproape anual o expoziție, și de fiecare dată un număr important de tablouri) și apreciat (la un moment dat, un tablou de Sion se vindea cu prețul a trei lucrări de Tonitza), înlăturarea lui din configurația artistică a epocii apare ca un fapt nejustificat. Este adevărat că Theodorescu Sion a fost un artist inegal și mereu tributar altor influențe; totuși, din opera lui se pot alege cîteva lucrări interesante, realizate, care constituie, dacă nu o etapă, cel puțin un aspect al picturii romînești între anii 1920 și 1930; dar, mai ales, se pot reține o seamă de tendințe, preocupări și bune intenții, care îl apropie, intrucîtva, de problematica artiștilor de astăzi. Interesul pentru compoziție, pentru arta monumentală, căutările lui în domeniul specificului național și al folosirii tradiției plastice populare, merită atenția cercetătorului și pot folosi și astăzi ca aport al unei experiențe — cu succesele și eșecurile ei.

Unii au considerat necesară eludarea numelui lui Th. Sion din configurația artei romînești pentru faptul că el s-a bucurat

de prețuirea revistei «Gîndirea», ale cărei cronici plastice prezentau unele din interpretările lui compoziționale cu caracter decorativ folcloric, bazate pe motivele cromatice populare, drept o expresie a «dimensiunilor și spiritualității legendare» romînești, drept o valorificare a «resurselor instinctive ale artei de la țară», sau drept o tendință de a realiza un «mit etnic». În fapt, nu numai obiectiv afirmațiile acestea nu corespundeau realității, caracterizările nefind adecvate nici prin substanță, nici prin tonul lor calității artistice a operelor respective; dar nici cu privire la originea inspirației lui Th. Sion și la natura preocupărilor sale nu respectau adevărul. Niciodată Th. Sion nu s-a gîndit să interpreteze mituri. Căile artei lui veneau cu cotituri multiple — și încă dela începutul carierei sale — din pictura franceză, pentru care Sion a păstrat toată viața o nealterată venerație — întîlnindu-se apoi la o importantă răscruce, cu toate cărările ce legau arta romînească, în primul și în al doilea deceniu al secolului, de realitățile vieții țărănești, de asprile și de poezia ei. Cu aceste măsuri trebuie evaluată arta lui Th. Sion, care n-a fost de loc, așa cum au pretins unii s-o arate, o apariție izolată. Ea s-a încadrat, după cum o dovedesc primele lucrări expuse în cadrul Tinerimii sau Salonului oficial, în curentul care, opus semănătorismului, promova o apropiere mai dură de realitate.

De altfel și în altă ordine de idei, Sion n-a fost niciodată un fanatic și nici

măcar omul unui singur crez. Temperament labil, cu o puternică sensibilitate mimetică, Th. Sion avea în același timp o inteligență neastîmpărată, curioasă de noutate, dar instabilă și fără vocația de

care s-a născut și pictura lui Ressu și a lui Iser. Influența doctrinelor poporaniste — interpretarea realității românești ca o realitate rurală — cu schimbarea de optică intervenită după evenimentele din

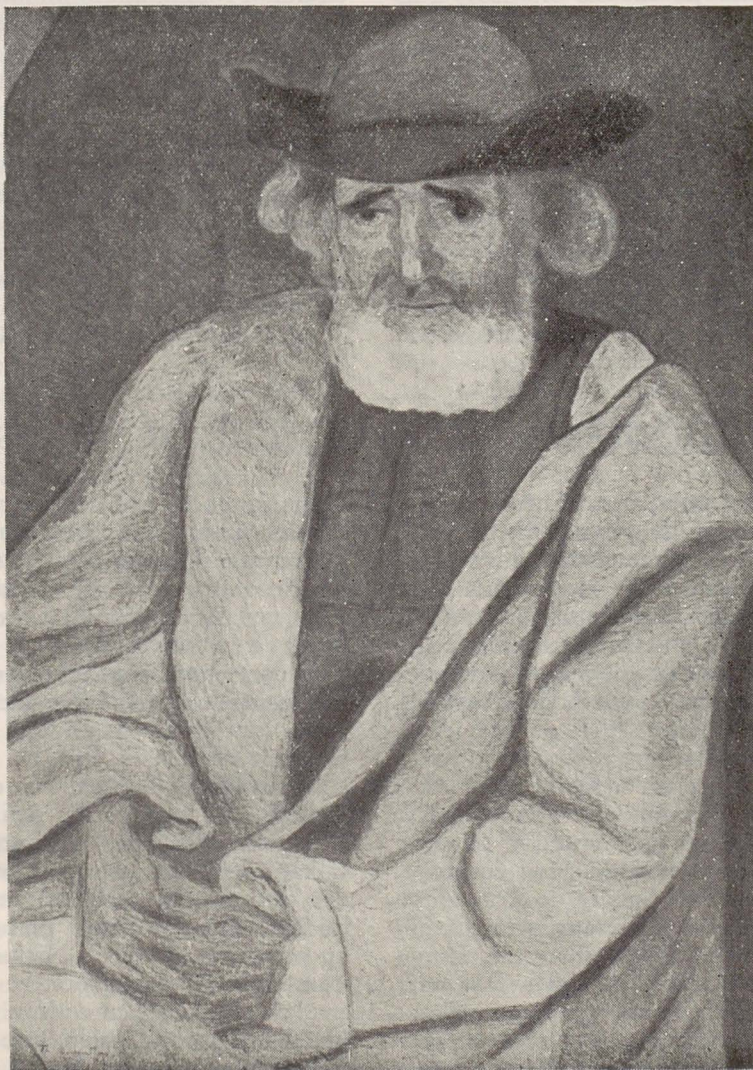


Fig. 1. — Portret de bătrîn (1912). Galeria Națională.

a adera la un sistem oarecare, strict, de gândire. Opiniile lui despre artă risipite în conversațiile pline de viață și fantezie, de care-și amintesc colegii și elevii lui, n-ar putea fi socotite nici măcar drept rudiment al unei estetici organizate. De aceea, eforturile unora de a-l atașa mișcării ideologice de la « Gîndirea » sînt forțate și nu au alt temei decît cel fragil al coincidențelor. Preocupările lui Sion în legătură cu specificul național în plastică își au originea în aceeași frămîntare a ideilor din

1907 au dat în această perioadă artei ca și literaturii românești, preocupate timp de mai bine de o jumătate de veac de tema țărănească, un caracter aspru, mai apropiat de o viziune sinceră și clară asupra vieții. Spre deosebire însă de Ressu, Theodorescu Sion n-a mers drept și cu o aderență totală pe această cale; prin temperament și sensibilitate, prin gust ca și prin educația pe care i-au făcut-o împrejurările, el s-a apropiat și de alte curente artistice ale epocii: de simboliști în pri-

Fig. 2. — Peisaj (1911). Col.
dr. Ciuciannu.

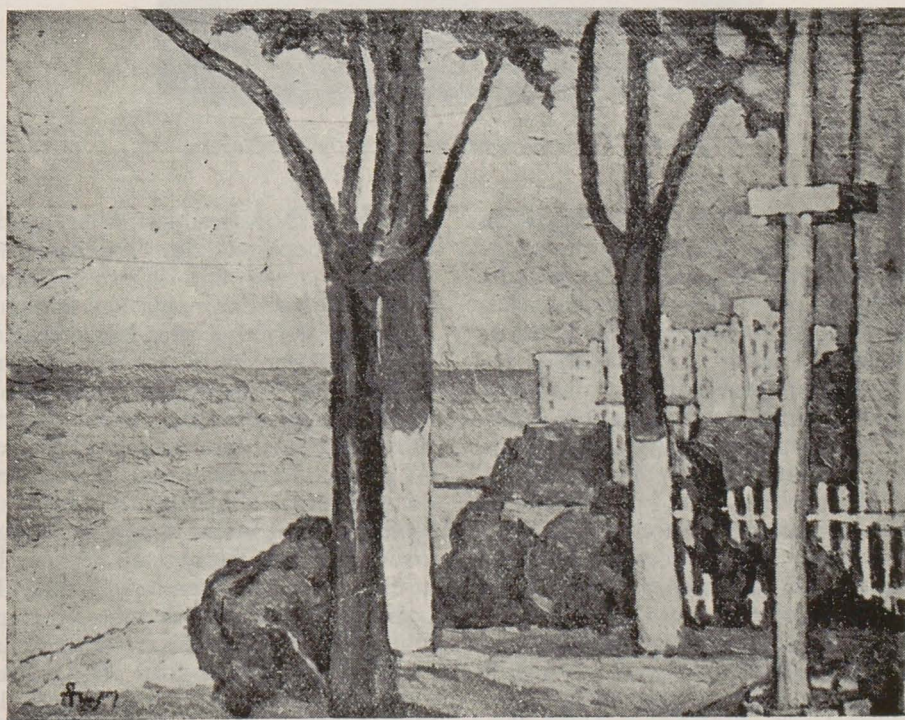


Fig. 3. — Peisaj cu lună. Galeria Națională.

mul rînd. Era mare admirator al lui Macedonski cu a cărei personalitate grandilocventă avea oarecare afinități, și prieten bun cu Ion Minulescu. Sub influența lor, Th. Sion a introdus în picturile sale o notă de ireal, care în primele lucrări a apărut însă adeseori cu un caracter artificial, exterior și neadecvat.

școală, pentru că într-una din orele de curs sărise pe geam ca să întovărășească o mică manifestație a ceferiștilor din localitate. La vîrsta de 15 ani a părăsit fără învoirea părinților orașul, pornind doar cu o bocceluță în spinare spre București. Aici s-a înscris la Belle Arte, unde a fost coleg cu Steriade, Sirato, Ressu și elev



Fig. 4. — *Lecția de mandolină* (1922). Col. dr. Ciucianu.

Ion Theodorescu Sion s-a născut la Ianca, lângă Brăila, în 1882, dintr-o familie de ardeleni originari din comuna Pianul de jos, în apropierea Sibiului. Numele tatălui său era de fapt Ursu; dar cu ocazia plecării din Ardeal, a refugiei mai bine zis, survenit în urma unor tulburări care avuseseră loc în regiune, tatăl pictorului, pentru a evita alte complicații, a luat numele de Simion Theodorescu. Un post de acar la C.F.R. și o locuință mai mult decît modestă în afara orașelului, în «Comuna ceferiștilor» au constituit resursa și decorul existenței acestei familii, care și-a păstrat nealterate, în modul de trai ca și în mentalitate, deprinderile ardelenesti. În școală, viitorul artist a fost un elev cu prea multă imaginație, neastîmpărat și nesupus. În clasa a doua de liceu a trebuit să plece din

al lui G.D. Mirea. Își găsise adăpost la o rudă îndepărtată din cartierul Grant, și a dus în acești ani de studiu o cumplită sărăcie. La terminarea serviciului militar, a reușit să obțină prin Ministerul Armatei, o bursă de studii în străinătate și astfel a plecat la Paris, unde a intrat la Académie des Beaux-Arts, mai întîi ca elev al lui Luc Olivier Merson, apoi al lui Jean-Paul Laurens. În același timp, Theodorescu Sion consuma cu febrilitate tot ceea ce îi putea oferi Parisul literar al epocii; în egală măsură cu arta îl atrăgea literatura. În epoca primelor sale desene și picturi, Th. Sion și-a încercat fantezia și cu un roman scris în limba franceză, *Les bourgeois de Paris*, manuscris care a fost ars, împreună cu tot ceea ce lucrase atunci cînd, în 1905, se hotărîse, într-un moment de criză materială și sufletească, să plece în Legiunea

străină. Între motivele hotărîrii era și faptul că fusese concediat de patronul fabricii de cartonaje unde lucra pentru a-și înlocui subsidiile bursei care încetase. Concedierea fusese făcută din greșeală; alarmat de evenimentele din Rusia — revoluția din 1905 — patronul fabricii l-a luat pe Sion drept « student rus » și l-a

Campania războiului balcanic la care a participat, i-a dat prilejul să cunoască priveliștele dobrogene, în formele cărora a descifrat un fericit acord cu sensibilitatea lui și cu preocupările din acel moment. Peisajele executate în cursul acestei campanii poartă pecetea autenticității și sînt dintre cele mai reușite lucrări



Fig. 5. — Pe gânduri (1924). Col. dr. Ciucanu.

considerat indezirabil. Peripețiile imbarcării spre Algeria și toată călătoria au fost notate de Th. Sion cu un naiv și ostentativ romantism, pe marginea unui exemplar din *Les fleurs du mal* al lui Baudelaire. Șederea lui la Alger nu i-a fost însă de fel prielnică, așa că după scurtă vreme și-a cerut repatrierea și s-a întors acasă la Brăila, bolnav și epuizat. După o vreme și-a reluat totuși munca, începînd să participe la expozițiile Tinerimii romîne și ale Salonului oficial, pentru prima oară în 1909. În aceeași perioadă colaborează la « Furnica » și alte reviste umoristice, ca ilustrator. Indelețnicirea îl interesează și în 1913 va edita el însuși, împreună cu Emil Grigoraș, « Fierul roșu », iar apoi, cu Gh. Țăranu, revista « Zavera ». Desenele din « Furnica » sînt remarcabile, vii, pline de vervă, de un umor caragialesc.

din prima perioadă de activitate a artistului.

În 1914 Theodorescu își deschide înția expoziție personală, într-un magazin din fața Ateneului; în 1915 pleacă la Constanța. Din acești ani datează prietenia lui cu Marius Bunescu și cu Ion Minulescu.

Războiul îl face ca ofițer, împrejurare care i-a pricinuit o mare satisfacție și mîndrie; era ceva de ușoară fanfaronadă în caracterul lui, fapt care i-a atras și o poreclă: « Leul ».

În 1917, la Iași, a luat parte la expoziția Marelui Cartier care a fost apoi repetată la Chișinău în 1919. În strînse legături cu Tonitza, St. Dumitrescu, Sirato, Han, el a fost unul din fondatorii « Artei romîne ». Din acest moment înainte, viața lui Th. Sion intră pe drumul larg al succeselor;

an de an expune, tablourile i se vînd, este lăudat de cronicarii din presă, călătorește cu regularitate în Franța, citește și se informează, e întotdeauna la curent cu ultimele noutăți artistice din Occident. În 1926 este numit inspector general în Ministerul Artelor și Cultelor; de aici înainte cariera lui apare și mai consolidată. Tot în acești ani deschide un curs de desen și pictură, unde are ca elevi pe Siegfried,

se pot însă desprinde și grupa trăsăturile care mai tîrziu se vor dezvolta, concomitent sau paralel în creația lui Th. Sion. Unele din aceste trăsături se vor desfășura pozitiv, altele însă vor deveni o stavilă în calea unei armonioase dezvoltări a personalității pictorului. Deosebit de semnificativ și de important este însă faptul că toate preocupările plastice variate și disparate adeseori, care au provocat diag-



Fig. 6. — Autoportret. Galeria Națională.

Labin, G. Vinătoru, Rodica Botez etc. Obține comenzi pentru pavilionul expoziției de la Paris (1937) cu tema « Istoria românilor pînă la descălecarea », și apoi pentru expoziția de la New York, unde i se cere să înfățișeze, în « spirit sociologic », aspecte ale vieții satești din România. Moare în 1939.

Primele cronici apărute în presă despre Theodorescu Sion, fie că sînt simple notițe de înregistrare, fie că dezvoltă o judecată mai temeinică asupra creației acestui artist, sînt de acord în a întrezări la el perspectivele unor succese viitoare, a identifica semnele unui talent autentic, dar, în același timp, a-i critica incertitudinile și ezităările. Din păcate, multe din lucrările primilor ani de activitate a artistului sînt risipite sau dispărute; din cele existente

nosticul curent și generalizat de « mimetism », pus picturii lui Th. Sion, au existat, în germene sau într-o fază mai evoluată, în operele primilor ani. Astfel, decorativismul, preocuparea de a organiza și stiliza suprafața tabloului ori de cîte ori a fost vorba de prezentarea unor personaje; apoi nevoia de a exprima, în peisaje îndeosebi, calitatea materiei, de a-i sugera soliditatea, ori dorința de a stîrni, prin modul de armonizare a tuturor elementelor tabloului un ecou al specificului plastic național, se întîlnesc de la început în creația lui Sion și nu au trecut neobservate de cronicari.

Întors din Franța, Theodorescu Sion a încercat să pună în aplicare cu entuziasm juvenil, dar nu întotdeauna cu suficientă rigoare a discernămintului, ceea ce învâ-

Fig. 7. — *La fântina cu minuni* (1924).
Galeria Națională.

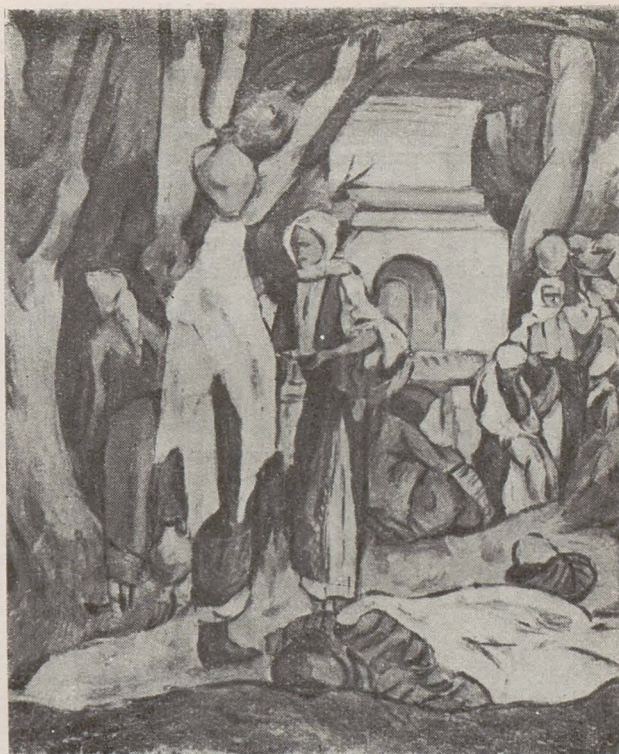


Fig. 8. — *Compoziție* (1927). Galeria Națională.

țase de la diferiții săi măștri neoficiali, întâlniți prin muzee, expoziții sau ateliere. Îi răsunau cu persistență în memorie ecourile solemne ale picturilor murale de Puvis de Chavannes, al căror ritm savant și sobru îl ghidau spre arta bine echilibrată a lui Poussin, pe care mai ales în tinerețe l-a admirat foarte mult. Gustul pentru ordonarea ritmică a realității, efortul de a-și stăpîni, cu mijloacele rațiunii, tumultul

clame: «Cine-și aduce aminte de unghiurile, punctele, quadratele, cercurile, semiarcurile și sferile lui, va mulțumi d-lui Th. Sion că și-a schimbat căciula pe o pălărie și că a ieșit din fabulismul unui symbolism foarte redus, credem că definitiv»¹.

Toate aceste frământări, tot atâtea prilejuri de a ceda influențelor și tentațiilor de înnoire, s-au păstrat la Th. Sion pe planul tehnicii picturale; în primii ani de acti-



Fig. 9.—Peisaj (1927). Col. dr. Ciucianu.

temperamental — la Th. Sion deosebit de violent — este sesizabil în toată opera lui, chiar și în lucrările mai puțin reușite. Adevărata lui pasiune pentru Cézanne și mai târziu pentru Derain nu are o altă origine. Mai ales în naturile moarte și în compozițiile lui Sion se poate urmări această intenție ordonatoare, această exigență lăuntrică, imperioasă, care se traduce în nevoia de organizare a elementelor plastice. O curiozitate trecătoare l-a apropiat pe Th. Sion de experiențele lui Seurat și Signac, după cum o altă curiozitate l-a îndemnat să încerce a imita pe anumiți cubiști, pe Boccioni mai cu seamă. Toate aceste fapte l-au făcut o dată pe Tudor Arghezi să ex-

vitare mai ales, pictorul s-a menținut, din punct de vedere al alegerii subiectelor, pe linia tradițională a picturii peisagistice și a temei rustice.

După întoarcerea din străinătate, prima călătorie de lucru a făcut-o în Ardeal, în regiunea Sibiului, de unde îi era originară familia. Acolo, între anii 1910 și 1911 a executat numeroase peisaje, vederi din regiune și chipuri de localnici. Este însă evident că la el subiectul, în acest moment al creației lui, este conceput de cele mai multe ori ca un pretext pentru desfășurarea unor preocupări de stil. În același timp se observă la Sion o adevărată obsesie a literaturizării. Înseși titlurile lu-

¹ Vezi *Cronica picturală. Tinerimea artistică*, în «Sara», 1914, aprilie 30.



Fig. 10. — Portret (1922).

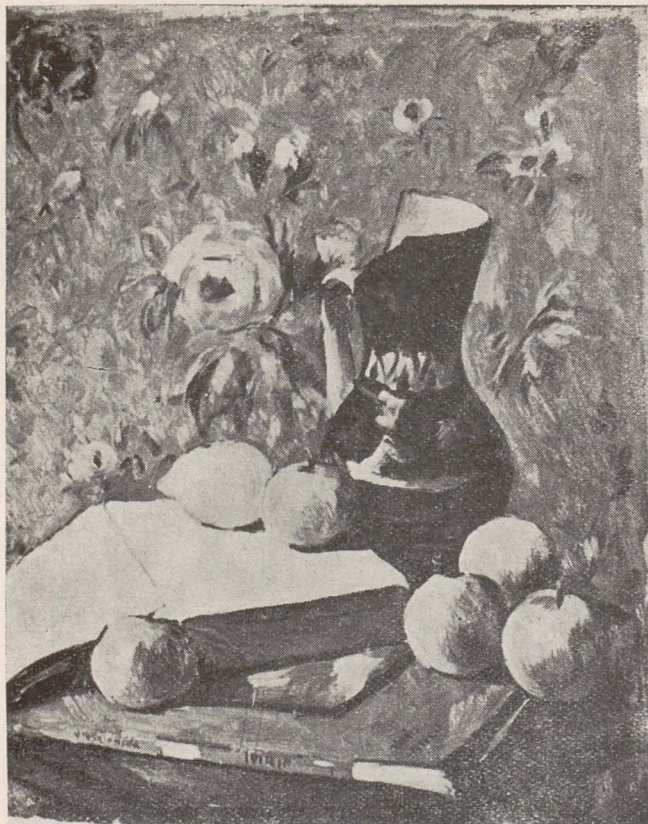


Fig. 11. — *Natură moartă*. Col. dr. Ciucanu.



Fig. 12. — *Natură moartă*. Galeria Națională.



Fig. 13. — *Vioara lui Zambac*. Muzeul Zambaccian.



Fig. 14. — *Natură moartă cu ceașcă verde*. Col. dr. Ciucianu.

crării dovedesc acest lucru. *Preludiu* este intitulat un interesant portret de fetiță, expus în 1911, la Salonul Oficial. Titlul schimbă aici întregul rost al tabloului, concentrându-i sensul în expresivitatea, evocatoare de narațiuni, a privirii. Acest obicei de a literaturiza titlul Th. Sion l-a utilizat și ulterior, și nu întodeauna cu bun gust.

În general, lucrările executate în cursul șederii în Transilvania aduc mărturia unei

cu simțul monumentalului, ci merg pe linia unei grații de suprafață, adeseori la limita dulcegăriei. Există totuși, din aceeași perioadă, și tot executat în Ardeal, un portret de o remarcabilă vigoare a formelor, susținute de un colorit adânc și sobru, datat 1912. Suprafețele largi, bogate în materie picturală, de o consistență la care Th. Sion va renunța mai târziu, drapajul sculptural, tonalitatea predominantă de gri-verzui, pe care o iluminează doar

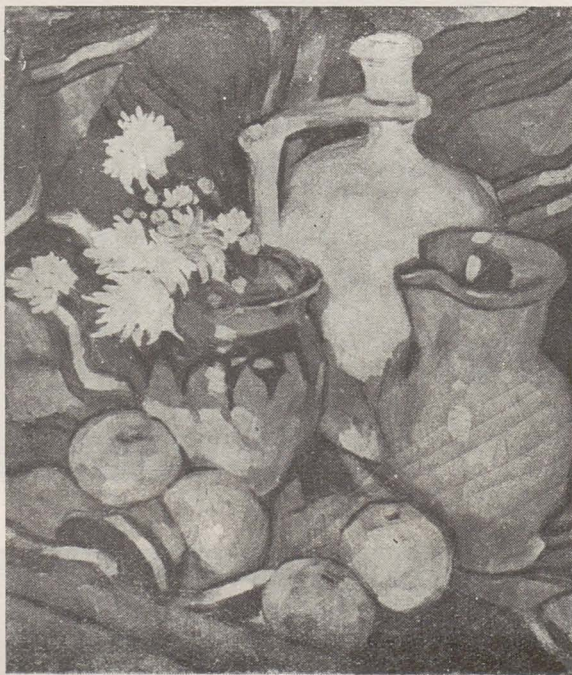


Fig. 15. — *Natură moartă.*

foarte accentuate tendințe spre decorativ, îndeosebi în ceea ce privește primele planuri. Aici, preocupările lui Th. Sion se apropie de cele ale lui Ressu; la Ressu însă suprafețele sînt mai stringent susținute de un desen ferm, energic; dimpotrivă, la Th. Sion ele sînt mai libere, dominate de vibrația culorii predominant pastelizată în această epocă.

Întrebuințarea tonurilor gingașe, a rozului și a albastrului palid, nu sînt desigur străine de influența lui Puvis de Chavannes și de concepția lui despre pictura decorativă, pe care Th. Sion o transpune, și nu cu prea fericite rezultate, în pictura de șevalet. După cum observă un cronicar al epocii, știința de a simplifica și simțul culorii, atribute indispensabile ale pictorului decorator, nu se asociază în aceste lucrări de debut ale lui Th. Sion

albul bărbii, dau acestei lucrări un caracter aspru, viril, profund deosebit de decorativismul grácil al altor lucrări cu subiecte țărănești, din aceeași epocă. Ecoul unor alte laturi ale personalității artistului îl oferă unele peisaje prezentate la saloanele oficiale din 1910 și 1911, lucrute, cîteva din ele, la Noa, lângă Brașov. O dată cu înclinarea spre ordonarea decorativă a suprafeței tabloului, se vede în aceste peisaje expresia nervoasă a unei impulsivități nu întotdeauna suficient dominate. Imaginile înfățișează de predilecție o cîmpie, cu perspectivă profundă, orizont îndepărtat, străjuită de doi-trei copaci singuratici, desfrunziți, cu ramurile contorsionate. Un sentiment de singurătate, de anxietate, se desprinde din aceste priveliști înnourate, redade cu o tușă mică, agitată, în culori care, deși din gama pas-

telurilor — bleu, roz, mov — capătă, prin valori și îmbinări, forță și adâncime.

Lucrările expuse în 1912 și 1913, la expozițiile Tinerimii artistice și ale Salonului oficial, indică aceleași preocupări și tendințe: compoziția și portretul stilizat pe de o parte; în mai mică măsură peisajul, pe de alta. Interesul pentru pictura propriu-zis decorativă se manifestă în schița de friză executată în pastel, intitulată *Cele șapte fete de împărat*. Una din lucrările cele mai interesante ale acestor serii este însă portretul intitulat *Învățătoarea*. Cu toate că punerea în pagină a imaginii și atitudinea personajului au o anume notă de căutare, fermitatea și siguranța desenului, expresia vie a chipului și o perfectă adecvare a tipului de model cu stilul lucrării, fac din acest portret o operă bine gândită.

Tot la expoziția Tinerimii din 1912, Sion prezintă un tablou cu subiect religios, tratat într-un stil voit alegoric; o încercare similară mai făcuse, tot la expoziția Tinerimii, în 1910, cu *Lux în tenebris lucet*, un chip al lui Crist, pretențios, dar pictat cu multă virtuozitate, într-o tehnică pointillistă. Mult mai târziu, după

1930, Sion va relua aceste încercări de pictură religioasă, de astădată în alt stil, însă cu tot atât de puțin succes.

În 1914 își deschide întâia expoziție personală; de astă dată majoritatea lucrărilor expuse sînt peisaje: unele, vederi și peisaje cu figuri din Munții Apuseni, altele, rod al șederii în Dobrogea, cu prilejul campaniei războiului balcanic. Printre cele din prima categorie există cîteva lucrări în care influența lui Ressu este foarte pregnantă: astfel *Plugarul* și *Crai nou* (*Păstor cu capre*) exprimă aceeași viziune monumentală, aceleași raporturi de subordonare a omului față de natură, același caracter static, același sentiment al permanenței, al izolării, al singurătății. Cu totul diferite ca sentiment, mult mai optimiste, ne apar peisajele din Dobrogea. Încă șovăielnic în ceea ce privește gama coloristică, cînd pastelată, cînd ternă și numai artificial înviorată, Sion dovedește în aceste lucrări o remarcabilă știință de a compune. În intenție picturi de strictă construcție, lucrări ca *Ciardac la mare*, *Peisaj din Balcic*, dar mai ales *Privirea spre casa albastră* sînt totuși opere predominant lirice, străbătute de senti-



Fig. 16. — *Compoziție decorativă* (1926). Col. Theodorescu Sion.

mentul discret al unei echilibrate bucurii de a trăi. Ca în mai toate peisajele lui Th. Sion, elementele care concentrează parcă întreaga putere expresivă a tabloului sînt copacii. Se poate fără ezitare vorbi la Th. Sion despre un limbaj al copacilor, din ce în ce mai intens, mai violent, mai semnificativ pentru personalitatea artistului. Cu timpul, acest element va deveni un adevărat leit-motiv nu numai al peisajelor, dar și al compozițiilor artistului. Este adevărat că aici Sion a suferit influența lui Derain — lucrul va fi vizibil mai ales ulterior, în compozițiile și peisajele cu figuri din perioada 1920-1930 — totuși și această predilecție accentuată și constantă poate fi un indiciu pe drumul definirii personalității artistului.

Cu ocazia aceleiași expoziții, Theodorescu Sion a prezentat cîteva acuarele — încercări de pictură decorativă — un proiect de cortină și un proiect de covor. Primul proiect, reprezentînd vicleimul, este executat într-un colorit luminos, suav — trandafiriu, albastru și liliachiu deschis. Accentul în compoziție este pus pe ritmarea elementelor; figuri omenеști puternic stilizate în stil egiptean, păsări, motive florale. Totuși compoziția nu are unitate: grupurile ritmice au o asimetrie voită, neplăcută.

În anii din preajma intrării Romîniei în primul război mondial, artistul a lucrat foarte activ, îndreptîndu-și atenția tot mai mult spre compoziția cu caracter decorativ. La expozițiile Tinerimii din 1915 și 1916, a prezentat iarăși cîteva lucrări create în Transilvania — între ele *Moșii*, reîntoarsă anul trecut cu Tezaurul, și altele executate la Constanța unde își petrecuse o bună parte a anului 1915, pentru că urma să execute acolo o importantă lucrare de pictură monumentală, în sala de consiliu a primăriei. Schițele acestei lucrări, care a rămas doar în stadiu de proiect, au fost și ele distruse în bombardamentele din cursul celui de-al doilea război mondial. *Legenda Medeei* și *Ovidiu în exil* au fost expuse în 1915 la Tinerimea artistică. O variantă a lui *Ovidiu în exil* există în colecția Dr. Ciucianu; este un peisaj maritim cu stînci și catarge, gîndit în forme masive, solide, energice, care amintesc de stilul peisajelor maritime ale lui Burescu din aceeași epocă, fără a avea însă nici claritatea construcției, nici coloritul viu al acestora.

În timpul războiului din 1916—1918, Theodorescu Sion, mobilizat ca ofițer, întîi în Dobrogea, la Cernavodă, apoi la

Iași, a executat numeroase desene și mai multe picturi cu subiecte militare. Ca lucrări mai reușite se pot cita o compoziție, *Retragerea de la Cernavodă*, un portret de militar, azi la Galeria Națională, și o scenă cu doi militari, în colecția Muzeului Simu. Lucrările din această perioadă și îndeosebi cele cu subiecte militare, se caracterizează printr-un desen angulos, cu conture aspre, puternic accentuate și un colorit sobru, chiar sever, în care străbate totuși ceva din amintirea tonurilor gingașe, familiare lui Th. Sion în anii anteriori. Astfel, anumite rezonanțe cromatice, pe linia unui nuanțat violet, dau o notă personală tabloului de la Muzeul Simu.

În schimb, portretul lui Ion Minulescu, lucrat în pastel și cărbune, datat 1917, nu are mai nimic comun cu stilul creației lui Sion din această perioadă. Desenul ferm, dar mult mai puțin aspru decît cel întîlnit în alte portrete de atunci ale artistului, modelajul fin, coloritul, distribuția umbrelor, inteligența interpretării, constituie un moment izolat, de reușită și mare originalitate.

Genul portretului îl solicită tot mai des în anii aceștia. Între 1918 și 1924, Th. Sion lucrează cîteva portrete propriu-zise pe care continuă totuși să le prezinte tot literaturizat, cu acea notă neclar simbolică obișnuită în lucrările lui mai vechi. Acum nu mai este vorba de figuri integrate într-un peisaj sau într-o compoziție, care să sprijine sensul căutat de pictor; întotdeauna însă un gest, o atitudine, un element de costum sau ceva în expresia personajului, arată că nu este vorba doar de redarea unui chip și a unui caracter, ci că în intenția artistului a stat și evocarea unei ambianțe, a unei stări de spirit, cărora dorește să le dea un înțeles mai general, desprins parcă de personajele care îl poartă. Ca și în trecut, Th. Sion își identifică portretele prin titluri evocatoare, lirice.

Este vrednic de remarcat dintre aceste portrete *Lecția de mandolină* (1922), portret de fată, conceput decorativ, în suprafețe mari, pictate subțire, lin, în culori contrastante de o bruscă francheță, așezate cu precizie înăuntrul conturelor. De pe fondul brun se desprinde pe o mare parte din suprafața tabloului mantaua albă a fetei, care contrastează cu roșul aprins al pălăriei și cu cel al rochiei ce se străvede. Imaginea transmite un sentiment general de neliniște, de așteptare, de insatisfacție provenit și din expresia anxioasă, crispată a figurii și a ochilor. În desen, în

dispoziția planurilor și în modul în care este așternută culoarea, această lucrare se aseamănă — și este un caz foarte rar la Theodorescu Sion — cu portretele lui Tonitza. Un efect asemănător al suprafețelor albe de culoare îl întâlnim și în autoportre-

pictată consistent, în tușe mici, îndesate, și de o strălucire foarte diversă.

Alături de portrete, Theodorescu Sion lucrează acum din ce în ce mai multe naturi moarte. În operele de acest fel, artistul găsește prilejul de a-și exercita



Fig. 17. — Portret. Col. Theodorescu Sion.

tul de la Galeria Națională, energic și ferm desenat, conceput în planuri largi. Ca și în *Lecția de mandolină*, albul cămășii care ocupă toată jumătatea inferioară a tabloului este violent pus în contrast cu tonalitatea pielii bronzate, cu nuanțe roșcate, închise.

Calități picturale remarcabile există și în portretul de femeie intitulat *Pe gânduri* (1924). Lumina caldă, intimă, care se revărsă, venind din dreapta, peste fața și gâtul femeii portretizate, se îmbină armonios cu reflexele vii ale țesăturii rochiei,

tendințele lui spre virtuozitate, spre căutările de ordin tehnic. În același timp, naturile moarte îi oferă ocazia de a descoperi, tatonînd, sensul noțiunii de specific național în artă, ca problemă din domeniul mijloacelor de expresie. *Natura moartă cu mere*, datată 1918, ca și schița pregătitoare a lucrării, arată că în această perioadă, Theodorescu Sion era mai puțin preocupat de a evoca în naturile moarte materia, substanța din care sînt făcute lucrurile, cît de a ordona artistic motivul plastic. Această preocupare se împletește

cu aceea a redării caracterului național în pictură. Fie prin înseși obiectele pe care le folosea drept model — urcioare,

Ani de-a rîndul se vor succeda în opera lui Th. Sion naturile moarte, toate lucrate pe linia aceluiași preocupări, din



Fig. 18. — *Natură moartă*. Galeria Națională.

căni, vase sau broderii populare — fie prin cromatică inspirată din arta populară, din ceramică mai ales, fie prin concepția organizării ritmice a motivelor care intră în compoziție, Th. Sion a încercat să găsească secretul unui specific național în pictură.

ce în ce mai adîncite, mai nuanțate. Cu aceleași cîteva obiecte pe care artistul le recompune în diferite chipuri, el reușește să evoce o lume poetică, a liniștii și destinderii interioare. Pînă în 1927, anul plecării artistului în Italia, gama cromatică



Fig. 19. — Interior. Col. dr. Ciocanu.



Fig. 20. — Vara la țară (1934). Galeria Națională.

a naturilor moarte se menține cu destulă strictețe la tonurile obișnuite ale ceramicii populare românești: brun, cărămiziu, galben, verde, alb. Aceste naturi moarte, dintre 1920 și 1927, sînt concepute ca o temă cu variațiuni: unele cu mai multă vervă și dinamism, altele cu un sentiment mai liric; din toate se desprinde însă unul

dorescu Sion a ales o cale de mijloc mai modestă, conformă posibilităților sale. Expresie a unui lirism temperat de vigoarea preocupărilor de ordin formal, naturile moarte ale lui Sion — cîteva din cele mai interesante, astfel *Natura moartă cu lămîi* din colecția dr. Stroe, *Natură moartă cu ceașcă verde* din colecția

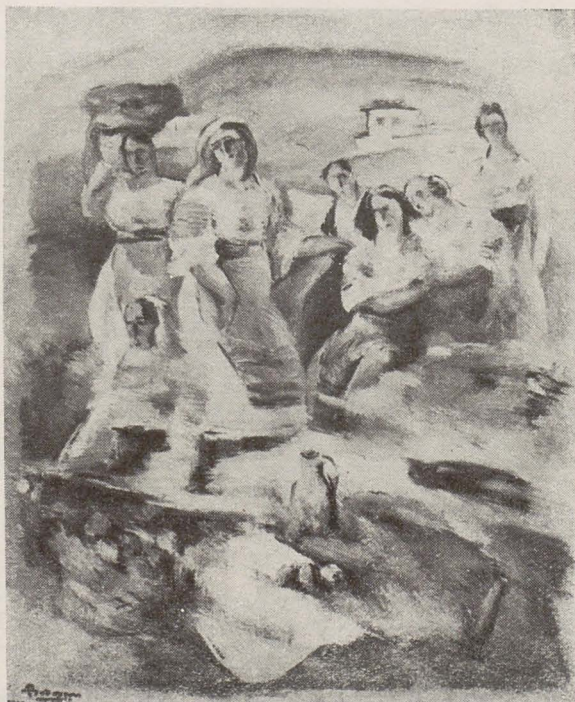


Fig. 21. — *Compoziție*. Galeria Națională.

și același dublu gînd al artistului: încercarea de a ordona constructiv motivul plastic, de a reda preciziunea geometrică, consistența și relieful realității, dar în același timp de a împăca aceste exigențe artistice cu cele ale frumuseții decorative, născută din armonia coloristică pe care nicăieri n-o găsește mai satisfăcătoare, mai subtilă decît în cromatica populară. Selecția pe acest criteriu a culorilor folosite, Theodorescu Sion o întovărășește cu exagerare uneori — de folosirea ca fond sau ca element de prim plan al unor țesături cu motive populare sau a altor ornamente de același fel.

Influența lui Cézanne în compoziția naturilor moarte din această perioadă este evidentă; dar coloritul, tratarea umbrelor, atmosfera, sînt originale.

Între limbajul obiectelor lui Pallady, liric dar epurat, invitînd la meditație, și cel al lui Petrașcu, sincer și grav, Theo-

dr. Ciucianu, cea cu vioara de la Muzeul de Artă, pot ocupa un loc onorabil în istoria picturii românești din secolul al XX-lea.

Născute dintr-o viziune și o concepție analoage la origine și ca o formă mai evoluată a naturilor moarte, au început să apară tot mai des în creația lui Th. Sion *Compozițiile decorative*, pe motive țărănești, cu personaje așezate într-un peisaj de legendă sau de decor teatral. Încercări mai vechi asemănătoare existau în opera lui Sion: astfel, compoziția *La scîldat* expusă în 1915, și reîntoarsă acum o dată cu tezaurul, era clădită pe aceeași concepție decorativă: personajele, femeile, ce se scăldau făceau parte din ansamblul tabloului ca un element ornamental, care îi ritma suprafața. Preocuparea de a reda «caracterul național» era doar prea puțin accentuată; ea apare numai în prezența discretă, în colțul din dreapta al tabloului,

a unor mici obiecte de artă populară, colorate viu și specific. Lucrările din 1924, dată la care Sion începe să consacre tot mai mult timp acestor subiecte, sînt fundamentate pe inspirația din arta populară, din arta țesutului ca și a olăritului, din cromatică folclorică pe bază de game sobre: brun, verde, cafeniu, alb, foarte puțin

mentul uman capătă din ce în ce în aceste compoziții o mai mare importanță și o altă semnificație. În compozițiile de acest fel, datînd din 1924, în *Liniște* (col. dr. Ciucianu), în cele două *Compoziții decorative* (col. dr. Stroe), în cea intitulată *La fîntîna cu minuni* (Galeria Națională), sau în *Troița* din 1925 (col. soției artistului),

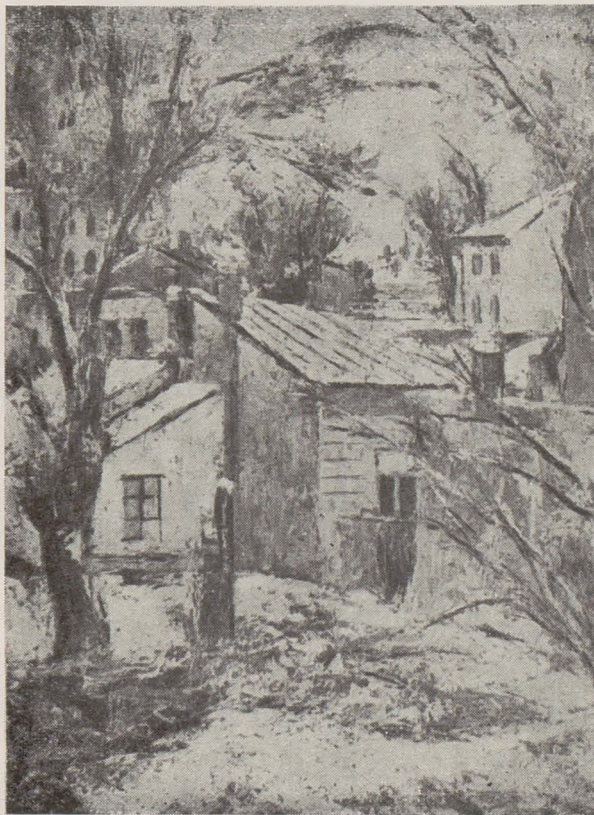


Fig. 22. — Iarnă. Col. dr. Ciucianu.

galben, din ritmica și geometrica ornamentului popular.

Sion n-a ales însă aici o cale exclusivă; în tatonările nenumărate pentru a da expresie ideilor sale, el a legat de studiul artei populare experiențele plastice cîștigate în contactul cu pictura franceză, și mai ales cu Cézanne și Derain. În concepția de ansamblu despre spațiu și în viziunea masivă a naturii, el îi rămîne tributari lui Cézanne; în detalierea elementelor ei, în redarea volumelor, Sion a preluat multe de la Derain.

Șederi de studiu prelungite în regiunea Argeșului, mai ales în comuna Oești, l-au adus pe artist în mijlocul realităților țărănești pe care le-a putut observa pe îndelete și este interesant de urmărit cum ele-

personajele, mai puține la număr — unul doar în prima lucrare citată — sînt absorbite de peisaj, subordonate ansamblului decorativ al suprafeței tabloului. Cel mai important element este socotit în figura umană veșmîntul, care capătă o funcție decorativă de prim ordin. Este de observat de altfel că în cele mai multe din aceste compoziții, personajele sînt văzute din spate; cojoacele și sumanele devin valori de echilibru coloristic, broboadele mari femeiești și maramele, valori de ritm. Atitudinile sînt rigide, iar siluetele de femei purtînd amfore pe cap, schematice și lipsite de naturalețe. Dar pe măsura trecerii vremii, Theodorescu Sion începe să dea personajelor sale un aer mai firesc; atitudinile și gesturile lor par a fi observate pe

viu, iar oamenii capătă un rost în peisaj, nu mai sînt un simplu ornament, ci sînt puși să execute acțiuni ale vieții de toate zilele. În *drum spre tîrg* (1926), *Compoziția* datată 1927 (Galeria Națională), ca și o a doua versiune a *Fîntîni cu minuni* (1927), aflătoare la Muzeul Simu, sau *Vara la*

într-un sugestiv articol consacrat pictorului nostru — ca un semn al «caracterului muntelesc» al picturii lui Sion, al unui simț al spațiului și al unei vizualități specifice sensibilității omului de la munte¹.

Ca și naturile moarte, compozițiile decorative ale lui Th. Sion sînt de fapt o temă

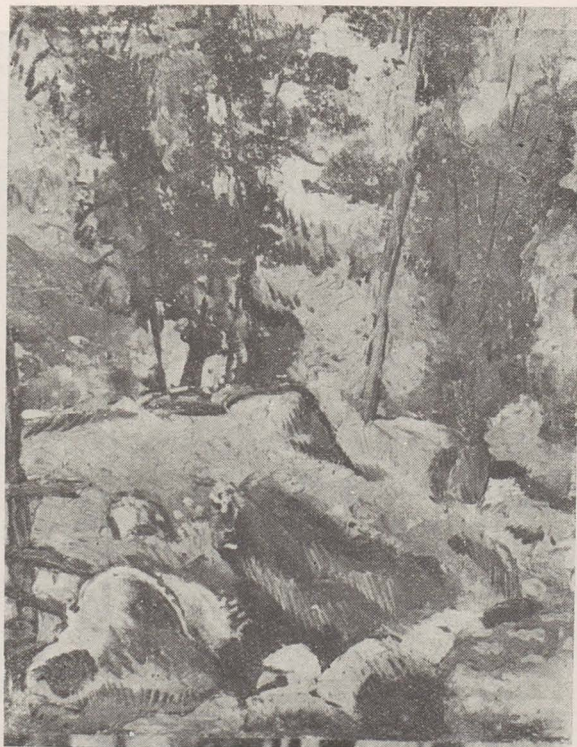


Fig. 23. — *Margine de pădure*. Col. dr. Ciucanu.

țară (1934) (Galeria Națională) sînt elocvente în acest sens.

O evoluție se observă și în așezarea planurilor. În primele lucrări, foarte înghesuie, uneori confuzia și aglomerația este atît de mare încît cu greu se pot deosebi elementele de arhitectură din natura înconjurătoare; mai tîrziu, planurile se clarifică, spațiul se aerează, lărgindu-se și adîncindu-se, pentru ca în ultimile lucrări de acest fel, mult mai puține la număr după 1930 — spațiul să devină și el un element ordonator ale chilibrului ritmic compozițional.

Tendința manifestă la Theodorescu Sion de a aglomera un mare număr de volume în primul plan al scenei și în general de a apropia personajele de aceste prim-planuri este prezentată de Tudor Vianu,

cu variațiuni, dar de o diversitate mai redusă. Leit-motivul pădurii în care este așezată scena — mereu aceeași pădure statică, de legendă, cu arbori ale căror ramuri răsucite și puternice capătă un caracter simbolic — se împletește cu leit-motivul cromatic al gamei fundamentale de brun-verde — alb-galben-cărămiziu și cu cel al grupării compoziționale, în care în primul plan figurează, în mod aproape invariabil, o mică natură moartă. Sentimentele care animă și multiplică aceste leit-motive sînt însă destul de uniforme și este evident că Th. Sion nu reușește să iasă din impasul pe care singur și l-a creat, pornind la realizarea unui gen de pictură dificil și exigent de la un punct de vedere strict formal. Este un impas pe care criticul de artă polonez Andrzej Jaltimovicz

¹ Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, București, 1925, p. 73—74.

il vedea ca o primejdie ce pîndește aceste deplasări ale centrului de interes, această concentrare a spiritului operei de artă

dinainte de 1930, pictorul a pus accentul pe desen, pe conturile energic subliniate, pe delimitarea precisă și dură a elemente-



Fig. 24. — Compoziție decorativă (1933). Col. Theodorescu Sion

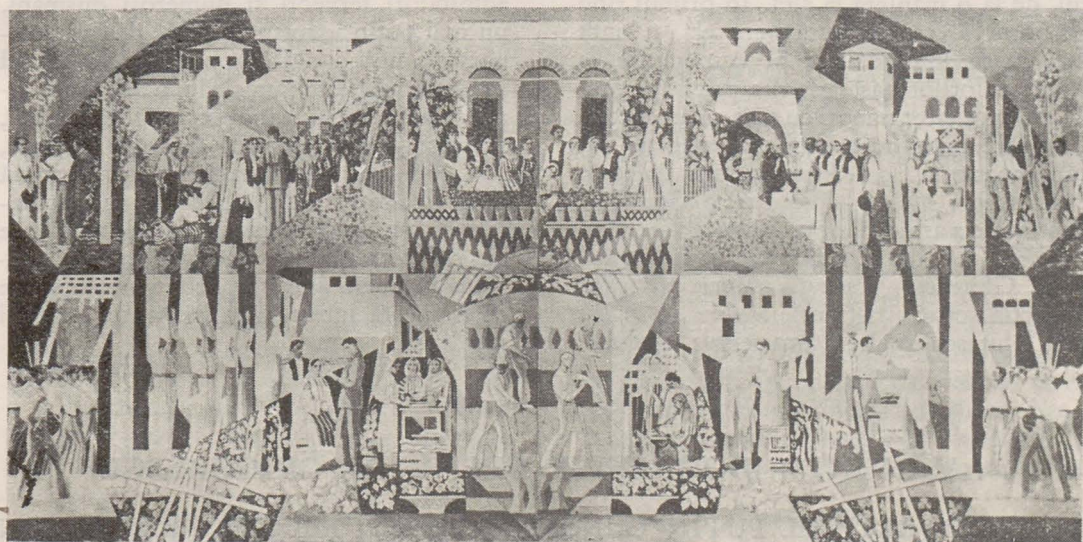


Fig. 25. — Compoziție (1938). (Pavilionul românesc la Expoziția din New York).

înspre procedul creației, înspre funcția și operația formală¹.

În general, în aceste compoziții, ca și în naturile moarte din aceeași perioadă,

lor compoziționale între ele, pe formele mari, rigide. Culoarea l-a preocupat în primul rînd ca o problemă de armonizare a tonurilor. Pictate cu o pastă subțire, as-

¹ A. Jaltimovicz, *Zauber malerei*, în « *Przegląd Artystyczny* », 1957, 1, p. 38.

ternută ușor pe forme în tușe mici și reținute, aceste lucrări degajă o impresie de ariditate, pe care n-o contrabalansează nici noblețea unui ritm clar solemn, nici monumentalitatea atitudinilor potrivite cu concepția care a stat la baza acestor compoziții. Fac totuși excepție două interesante schițe pregătitoare în guașă, dintr-o perioadă în care de fapt artistul abandonase aceste teme; una îndeosebi, din 1937, un triptic reprezentînd grupuri de țărani — bărbați și femei la lucru — în atitudini statuale, dispuși într-un ritm ordonat și ușor inteligibil, și într-un colorit inspirat de covoarele oltenesti.

Creația lui Th. Sion dintre anii 1920 și 1939 nu poate fi strict împărțită pe perioade caracteristice. Unele tendințe predominante la un moment dat apar și cu mult înainte; altele se prelungesc peste momentul lor de înflorire. Ceea ce se poate totuși constata este că neliniștea căutărilor și încercărilor de a aplica sau găsi formule noi, se întinde în perioada de după 1932. Pînă atunci pictorul își conturase o anume stabilitate în preocupări, o anume unitate în tehnică, întrerupte doar pe alocuri de cîte o încercare insolită și neașteptată, cum a fost de pildă adoptarea unui colorit cretos după întoarcerea din Italia în 1927. În ultimii ani de viață însă, apare o permanentă trecere de la un stil la altul, de la o manieră la alta. În primul rînd se observă, ca trăsătură generală, o mult mai mare luminozitate și o revenire la paleta culorilor pastelate din prima perioadă de activitate; uneori cu mai puțin succes, cum este cazul cu o întreagă serie de naturi moarte și flori de un colorit dulceag, evanescent; alteori, însă, cu o deosebită subtilitate a armoniilor coloristice — cităm: *Interior* (col. dr. Ciucianu), *Fotoliul verde* (col. Ghițescu), *Portretul soției pictorului* (colecția soției artistului), *Vedere din Balcic* (col. Ghițescu) și alte cîteva peisaje. Umbrele

calde, nuanțate, capătă o notă lirică. Tratarea materiei picturale se diversifică: cînd nervoasă, bruscă, acumulînd pete consistente, bogate — uneori mari și libere modelînd forma — alteori mici și sclipitoare ca niște paiete — cînd suavă și pură, ușoară ca într-un pastel, realizată în tușe paralele, regulate ascuțite. Din prima categorie putem cita *Imortelele*, *Peisajul de iarnă* și *Madrigalul*, din a doua categorie, *Autoportretul* expus la Salonul oficial din 1940, *Țărâncile* de la Galeria Națională, *Gama cromatică* (flori) din col. Ghițescu. Cu toată persistența influenței lui Cézanne în concepția lui generală despre peisaj, în tratarea naturii moarte și a portretului, Th. Sion dovedește, în ultimii ani ai vieții, o spontaneitate impulsivă căreia îi dă curs acum fără prea multe rezerve. Este în același timp în toate manifestările lui plastice din acești ani, cu toată virtuozitatea tehnică la care ajunsese, o incertitudine, o pendulare, o nerăbdare care dezorientează. Cînd fantezist cu humor și spirit, cînd de un lirism indiscret, cînd sobru și elegant, cînd necontrolat și strident, artistul nu se poate găsi pe sine. Și totuși, în toată diversitatea lor, lucrările lui Sion poartă pecetea certă a unei personalități artistice formate și bine definite.

În 1939, cînd a încetat din viață, Th. Sion era un artist în plină carieră, cu mulți admiratori fervenți și numeroși dușmani, nu mai puțin înverșunați, care desigur exagerau și unii și alții. Apoi ani de-a rîndul s-a așternut peste numele lui o tăcere aproape totală. Astăzi cînd se înlătură colbul, nu mai puțin nociv, al uitărilor recente, Th. Sion, cu pasiunea lui pentru muncă și curiozitatea fără astîmpăr, cu violențele și grandilocvența atitudinilor pe care cu perspicacitate și autoironie le-a surprins în unele din autoportretele sale, apare ca o figură interesantă în istoria picturii romînești.

AMELIA PAVEL

AMĂNUNTE BIOGRAFICE DESPRE N. GRIGORESCU

DINTR-UN ARTICOL PUȚIN CUNOSCUȚ AL LUI MARCEL MONTANDON

Este știut că Grigorescu, puțin comunicativ de felul său, era foarte rezervat chiar față de prieteni. Aname epoci ale vieții sale, îi plăcea să le păstreze ascunse. Firea lui discretă suferea de pe urma insistențelor și chiar laudele exagerate îl supărau, așa cum s-a dovedit nu o dată.

Momentele cînd își deschidea sufletul erau o adevărată mană pentru prieteni. Unii, ca Vlahuță, s-au bucurat mai din plin de această încredere, alții mai puțin. Dar din punerea laolaltă a celor ce au consemnat, diverșii deținători ai mărturisirilor pictorului, se poate ajunge la o medie de înfor-

mație, mai aproape de adevărul documentar, așa cum am avut prilejul să verific în câteva rînduri.

Din acest punct de vedere sînt cu deosebire prețioase mărturiile acelor care l-au cunoscut, l-au ascultat și au reprodus la timpul lor, cele ce le încredințase Grigorescu. Unul dintre aceștia a fost tînărul publicist Marcel Montandon, crescut aici în țară, unde tatăl său, botanist de valoare, a trăit multă vreme. Împreună cu prietenul său William Ritter, Marcel Montandon a fost admis în intimitatea lui Grigorescu. Amîndoi tinerii critici de artă și-au manifestat entuziasmul pentru opera marelui nostru pictor și au căutat să o facă cunoscută peste hotare. Nici unul, nici altul nu au reușit însă a duce la bun sfîrșit proiectul de a prezenta stăinătății o mare lucrare despre Grigorescu. Ei au fost nevoiți a se limita la studii fragmentare. Fondul informațiilor de care dispuneau era probabil comun; acest fond Ritter îl folosea pentru Franța și țările de limbă germană, iar Montandon pentru Italia și altă parte dintre publicațiile franceze. Studiile publicate de cei doi prieteni sînt cunoscute și au fost folosite de biografii lui Grigorescu. Excepție face un singur articol al lui Montandon, acela pe care îl vom rezuma în această notă.

★

La 24 ianuarie 1905, Montandon îi scria lui Grigorescu¹: « La revue italienne contient le premier emploi que j'ai pu faire de la collection de photographies que Mr. Vlăhuta m'a fait envoyer cet automne ». Informația este destul de vagă și nu s-ar fi putut ști ce întrebuintare a dat Montandon fotografiilor trimise de Vlăhuta, dacă o notă prizărită de revistă² nu ne-ar fi relevat că el tocmai publicase un articol despre Grigorescu în revista italiană « Emporium », care apărea la Bergamo. Căutînd-o la Biblioteca Academiei R.P.R. și a Institutului de istoria artei, precum și din diverse cercetări pe la particulari, am constatat că nu există în țară, că acel

articol era cu totul necunoscut. Ulterior, intrînd în posesia unui exemplar³ am socotit interesant a reda aici elementele cele mai importante.

Montandon arată, fără îndoială după informații de la însuși Grigorescu, data nașterii pictorului la 15,28 mai 1838, pe o moșie pe care o ținea în arendă tatăl pictorului, de la familia Lenș, între Titu și Găești⁴. A învățat să citească, să scrie și să socotească la un dascăl de biserică din București, unde copiii se mutau în jurul zidurilor sfîntului lăcaș, cu rîndul, în timpul zilei, așa încît să rămînă mereu la umbră⁵. Vocația pentru desen i se vedește din acea fragedă vîrstă, cînd făcea caricaturile dascălului și ale colegilor săi. Văzînd pe fratele său mai mare că zugrăvea, a vrut și el să facă la fel. Ca să-și ajute mama și surorile a intrat ucenic la un zugrav de biserică. . . . Încetul cu încetul, în mintea lui a încolțit gîndul de a vedea Apusul. Plecă spre Paris în tovărășia unui prieten din Moldova, care însă se îmbolnăvi pe drum⁶. Rămas singur, ca să-și facă mijloace de trai, Grigorescu lucră o icoană și o expuse la Piatra Neamț, punînd-o la loterie. Succesul obținut cu această icoană îl făcu cunoscut maicilor de la Agapia, care-l chemară să le picteze biserica. Cu banii adunați de la această lucrare, și pe deasupra cu o mică bursă din partea statului, plecă din nou, fără să mai dea pe la București. Se îmbarcă la Galați și urcă Dunărea la Viena și la München, văzu pentru prima oară ce este marea pictură. La Paris se prezintă la concursul pentru Școala de arte frumoase, dar aflînd subiectul tabloului ce trebuia să execute, se duse la Fontainebleau să vadă cum sînt făcuți copacii și rămase acolo trei ani de zile.

La Fontainebleau a frecventat pe Corot, Diaz, Millet, Rousseau și Daubigny. Un mare exemplu de muncă fără de preget i l-a dat Bodmer⁷ care și iarna, pe gerul cel mai aspru, lucra două trei ceasuri afară. La o expoziție improvizată de pictorii care trăiau la Fontainebleau, Napoleon III i-a cumpărat un admirabil tablou reprezentînd

¹ G. Opreșcu, *Correspondența lui N. Grigorescu*, « Analecta », II, 1944, p. 79.

² « Literatura și arta romînă », 25 ianuarie 1905.

³ « Emporium », vol. XXI, ianuarie 1905.

⁴ Data nașterii și profesiunea tatălui concordă cu ce a arătat G. Opreșcu în *Pictura romînească în secolul al XIX-lea* și nu cu datele lui V. Cioflec din monografia *Grigorescu*.

⁵ V. Cioflec, mai complet, arată și unde funcționa școala.

⁶ Episodul este cunoscut și din articolul semnat Sanzio (N. Petrașcu?) din « Literatura și arta romînă », 1906, p. 246.

⁷ Bodmer Karl, elvețian (1809—1893), venise din 1849 la Barbizon și a făcut parte dintre pictorii din școala de la Fontainebleau.

o creangă de cireș înflorit¹. Operele din acea epocă sînt extrem de rare, deoarece parte le-a distrus el însuși, parte s-au risipit.

În 1864 s-a înapoiat prima oară în țară, prin Galiția; evreii lui au un desen puternic și un colorit care amintește pe spanioli. În 1867 este din nou la Paris și în anii următori vine regulat vara în țară și se întoarce toamna la Paris. Foarte metodic își formează o educație prin îndelungate lecturi; el posedă pe marii clasici francezi și străini, în cele mai bune ediții franceze². Merge la expoziția universală de la Londra și păstrează cele mai bune amintiri din Anglia. Călătorește la Viena și Berlin, în Italia și Grecia (1873—1874). Suferă mult de frig la Neapole și aduce de acolo schițe de un cenușiu nordic. Merge și la Constantinopol. Ia parte la război. Vitré, Granville și Dinan îl încintă. Spunea că dacă ar fi fost destul de bogat, ar fi cumpărat citeva străzi la Vitré ca să fie sigur că nimic nu o să se mai schimbe! Expune în 1886 pe Boulevard des Italiens, la Paris, cu mare succes. Retras apoi la

Cîmpina, trăiește izolat și lucrează. Montandon citează cuvintele lui Grigorescu: «Crede-mă, a face schițe este cel mai bun lucru. Altceva n-aș mai vrea să fac. Este monstruos a relua un subiect deja tratat, ar fi împotriva naturii să-l sfîrșești rece, oricum, numai să fie! Lucrul finit e bun numai pentru cine nu pricepe de la cea dintîi privire. Mi se impută că nu termin tablourile începute, dar cum să le mai fac? Nu le mai simt gustul, nu mai îmi spun nimic; boii aceia de pildă, cum să fac ca să-i termin? Nu pot picta boi, stînd acasă, în odaie, la mine!...».

Încă o dată maestrul a vrut să facă ocolul scumpei sale țări și l-a făcut în tovărășia poetului Vlahuță; ceva din viziunile lui Grigorescu au pătruns și în descrierile *Romîniei Pitorești*.

În sihăstria sa de la Cîmpina, maestrul cînd nu mai are grija expozițiilor lucrează, pictează mereu, de vreme ce n-ar putea face nimic mai bun pentru satisfacția sa personală ca și a prietenilor săi.

NICOLAE VĂTĂMANU

UN SCULTOR ARDELEAN NECUNOSCUȚ: TRAIAN MUREȘIANU

Familia Mureșenilor, se știe, a dat țării o seamă de personalități culturale, printre care se numără poetul Andrei Mureșianu, autorul cunoscutului *Marș al anului 1848*; apoi directorul «Gazetei Transilvaniei» și al gimnaziului latino-german, din Brașov, Iacob Mureșianu, și fiul acestuia, Iacob Mureșianu junior, autor al operei *Mănăstirea Argeșului* și fondator al revistei muzicale «Muza Romîină»; pictorul Sever Mureșianu, profesor de istoria artei la Școala de belle arte din Iași, și în fine sculptorul Traian Mureșianu despre care, în afară de ecourile ce le-a stîrnit în presa timpului și de amintirea ce i se păstrează în familie — nu se știe astăzi aproape nimic.

Alături de Ion Costandei, Traian Mureșianu fiind singurul sculptor ardelean cunoscut în secolul al XIX-lea, socotim util să prezentăm pe baza documentelor aflate astăzi în Biblioteca Centrală a Orașului Stalin, citeva date în legătură cu opera și viața acestui artist.

Traian Mureșianu s-a născut în 22 aprilie 1864 în Brașov; fiind înzestrat cu apti-

tudini pentru artele plastice, tatăl său îl trimite în toamna anului 1884, la München ca să-și desăvîrșească studiile. Traian Mureșianu a rămas în această «Florență a nordului» pînă în anul 1891, urmînd la Academia de belle arte, cursuri de perspectivă, de desen, anatomie și sculptură. Talentul său a fost remarcat de profesorii săi chiar din primele luni de studii.

Din corespondența purtată cu părinții, putem urmări și reconstitui anii săi de ucenicie. În primul semestru, Traian Mureșianu studia uneori, pînă la 15 ore pe zi, fiind pentru zelul lui, pentru seriozitatea și munca lui care nu cunoștea distracții, laudat de profesorii münchenezi:

«Petreceri aici, nici pomeneală, singur profesorul îmi face petrecere cînd mă laudă că lucrez bine, atunci îndată mă mai învioresc și nu mă mai simt așa de gînditor», scria el acasă³.

Într-o scrisoare datată 12 decembrie 1884, aflăm că Traian Mureșianu a modelat primul său bust antic *Leocoteea*, al cărui cap

¹ La Cioflec, măr înflorit.

² Informație deosebit de prețioasă, fiindcă Grigorescu deși autodidact, își făcuse o frumoasă cultură, care nu poate fi scăzută de unele greșeli de ortografie, care i s-au imputat și lui Courbet.

³ Biblioteca Centrală a Orașului Stalin, Fondul Mureșenilor, Scrisoarea nr. 159 din 4 dec. 1884.

amintește pe al surorii sale. Reîntors în țară execută după natură, în stil academic, de astă dată chiar bustul acesteia.

Un an mai târziu, în 1885, el scrie lui Iacob Mureșianu, tatăl său, că a realizat

În anul al doilea de studii, Mureșianu lucrează aproape numai după natură, studiază în chip asiduu anatomia și în special, cum scrie el, « musculaturile »; iar profesorii sînt mulțumiți de progresele



Fig. 1. — Portretul artistului.

bustul unei doamne mai în vîrstă: « Am făcut-o zilele acestea acasă, profesorul n-a fost în Academie avînd vacanță... e o damă cam în etate, dar tot are ceva caracteristic într-însa și nu e așa de ușor de făcut, după cum poți să vezi și dumneata, că formele nu prea sînt marcate »¹.

realizate. El face « acturi » pe care le toarnă în ghips. « Sculptura nu e lucru de șagă, aci trebuie muncă, nu nimic ».

În iarna anului 1886, începe să lucreze (după o fotografie) bustul mitropolitului Blajului, Ioan Vancea de Buteasa, pe care-l cunoscuse într-o vacanță petrecută în țară.

¹ Biblioteca Centrală a Orașului Stalin, Fondul Mureșenilor, Scrisoarea nr. 161/1885.

Primăvară, lucrarea fiind gata, o expediază la reședința metropolitană și este așezată la loc de cinste în sala «Institutului Recunoștinței» din Blaj.

Într-o scrisoare către tatăl său, Traian Mureșianu nădăjduia «că acest bust va

panglica cu tricolorul național românesc probabil că nu va fi admisă — el o va bronza.

În același an, mitropolitul Vancea îi comandă bustul papei Leon al XIII-lea, care urma să-i fie oferit cu ocazia vizitei



Fig. 2. — Mureșianu sculptînd.

anunța prezența la München a unui sculptor român¹.

În 1887 cu prilejul cincantenarului «Gazetei Transilvaniei», el execută *Pajura Transilvaniei*, destinată a fi emblema gazetei. Anunțînd terminarea acestei lucrări comemorative, sculptorul scria că întrucît

pe care episcopii romîni uniți aveau s-o facă la Vatican în 1887.

În anul 1889 Traian Mureșianu se află matriculat în anul IV al Academiei de la München; iar la expoziția de fine de an al școlii, prințul regent Luitpold al Bavariei remarcă lucrările tînărului sculptor arde-

¹ Biblioteca Centrală a Orașului Stalin, Fondul Mureșenilor, Scrisoarea nr. 164/1886.

lean; ceea ce îl face să creadă că va primi dacă nu medalia de argint, cel puțin cea de bronz, dar «dintîi o primesc nemții, pe urmă vin Ausländerii».

Începînd cu anul 1890, se produce o schimbare în cariera sculptorului. Tatăl său

München, Mureșianu se mai menține încă un an, și fiind înzestrat cu o voce frumoasă de bariton, începe să se ocupe și cu muzica. În anul 1891, el se prezintă pentru a fi angajat chiar la Opera din Viena. Reîntors în țară, interpretează rolul



Fig. 3. — Iacob Mureșianu senior.

murise, astfel că la München întâmpină serioase greutăți financiare, mai ales că nici de la Blaj, nici de la Năsăud (de la Fondul grăniceresc, care acorda studenților două burse a câte 200 florini anual «pentru artă») nu i se mai pot trimite stipendii. Totuși, cu ajutorul unor compatrioți din

lui Vodă în *Mănăstirea Argeșului*, poemul simfonic al fratelui său Iacob Mureșianu.

Timp de 3 ani nu mai avem nici o știre în legătură cu activitatea sa de sculptor. Abia în 1894 aflăm că a executat bustul lui Iacob Mureșianu-tatăl (fig. 3), iar

în 1895 pe cel al compozitorului Iacob Mureșianu.

O altă lucrare importantă este basorelieful consacrat lui Avram Iancu. Despre această operă avem date într-o scrisoare a «tribunului» Axente Sever, prieten cu Avram Iancu. Acesta scria:

«Fotografia Iancului pînă a fost nealterată la mînte, nu o are nimeni. Cea arătată acum în «Foaia Poporului», făcută de Costandea, e ideală, închipuită, tot așa și cea făcută de Iscovescu, cu căciula de samur pe cap. Avem însă una sculptată de Traian Mureșianu, foarte bună, după natură, . . . Iancu nu a fost așa marțial cum ați dori voi. El seamănă la temperament ca ou cu ou, cu Episcopul vostru»¹.

La 22 noiembrie 1891, Traian Mureșianu se mai afla la Viena și scria fratelui său, expunîndu-i situația «disperată» a finanțelor. În ce privește bele-arte, el mărturisese că nu mai are timpul să studieze

«Cu sculptura aș fi silit să lucră de dimineață pînă seară. Pînă acum am trăit și am luat ore din banii cîștigați de mine»².

În 1896, la jubileul de 50 de ani al «Societății România Jună» din Viena, îl găsim pe Traian Mureșianu de astă dată «cantor loci». Cu acest prilej, capela condusă de Eduard W. Strauss execută poemul simfonic *Ștefan cel Mare* de Iacob Mureșianu.

La 3 octombrie 1901, Traian Mureșianu moare în vîrstă de 37 ani, fiind înmormîntat la Viena.

Reproducem din opera lui artistică cîteva din puținele lucrări care au mai rămas și care prevesteau fără îndoială un talent ce nu și-a putut da întreaga măsură.

JOE GHERMAN

și

BARBU BRĂZIANU

CONSTANTIN ARTACHINO

(CÎTEVA DATE GENERALE ASUPRA VIEȚII ȘI OPEREI ARTISTULUI)

Printre pictorii tineri care s-au rupt, în pragul secolului nostru, de convenționalismul academic și de manierismul grigorescian, dînd un nou impuls mișcării artistice din țara noastră, se află la loc de cinste și Constantin Artachino.

Prezentarea unor date asupra vieții și activității sale vine să întregască înțelegerea unor aspecte, ale cîtorva acțiuni întreprinse de tînăra generație de artiști în ultima decadă a secolului al XIX-lea și primii ani ai secolului al XX-lea, precum și anume legături între arta sa și gustul artistic al epocii.

★

Constantin Artachino s-a născut la 7 noiembrie 1870 la Giurgiu³. Tatăl său, Domenico Artachino, ai cărui strămoși ar fi locuit în Artachi (port la golful cu același nume de la Marea Marmara, de unde îi vine și numele), era de meserie samsar. La izbucnirea războiului de Independență (1877), se refugiase cu întreaga sa familie la București, unde, după o scurtă ședere la o rudă în Pasajul Român și apoi

pe Calea Moșilor, lângă Foișor, se stabilește pentru mai multă vreme pe Văcărești, în Dobroteasa.

În acest cartier, la școala Văcărești, a învățat Constantin cursul primar. La sfîrșitul celor 4 clase primare (1882), părinții, oameni cu puțină stare, dorind să-l pregătească pentru aceeași meserie pe care o avea și tatăl său — negoțul — l-au dat la Școala de comerț din str. Foișor. Aici s-a vădit aptitudinea lui pentru desen. Încurajat și susținut de profesorul său de desen, care întrevedea în el un talent, în clasa a 5-a reușește, convingîndu-și cu greu părinții, și sprijinit materialicește de un unchi, să urmeze concomitent și Școala de belle arte. Învățînd sînguincios și lucrînd ore în șir în atelier sub îndrumarea atentă a lui Th. Aman, care urmărea de altfel îndeaproape progresele tuturor elevilor săi, Artachino reuși să ajungă printre cei mai buni elevi ai școlii. Rodul muncii sale se vedea anual, cînd, cu ocazia concursurilor de sfîrșit de an din cadrul școlii, era medaliat⁴.

¹ Eneia Hodoș, *Din corespondența lui-Simion Bărnuț și a contemporanilor săi*, Sibiu, 1944.

² Biblioteca Centrală a Orașului Stalin, Fondul Mureșenilor, Scrisoarea nr. 176 din 24 noiembrie 1891.

³ Extract de naștere nr. 97 al Primăriei com. Giurgiu, jud. Vlașca, din 1870 (act în posesia d-nei E. Popovici).

⁴ Arh. Stat. Buc., Fondul Ministerului Instrucțiunii Publice, divizia școalelor, dosar 3870 din 1887; 4356 din 1888; 20 din 1890; 17 din 1891.

Dar, Artachino nu era numai un elev sînguincios și talentat, ci și un om combativ, care nu putea privi cu indiferență la ceea ce se petrecea în viața artistică a țării. Astfel, cînd I. Georgescu le-a propus artiștilor nemulțumiți de selecționarea subiectivă a operelor expuse la Expoziția internațională de la Paris din

l-a propus să fie ales, alături de alții, secretar al societății¹.

Onoarea de a fi ales secretar al Cercului Artistic l-a stimulat și l-a făcut și mai încrezător în puterea lui de muncă. Nepregetînd să lucreze pînă la istovire, dedica orice clipă de răgaz, în afara orelor de școală, activității care-i revenea ca se-



Fig. 1. — Aspect din expoziția a 2-a a Tinerimii Artistice (1903). Fotografie inedită.

1889 înființarea unei societăți care să le apere interesele lor profesionale, Artachino a fost printre cei mai infocați susținători și propagandiști ai acestei idei, făcînd în special prozeiți printre colegii săi de școală.

Entuziasmul tineretului care a sprijinit înființarea Cercului Artistic a fost întreținut de profesorul I. Georgescu, care a susținut ca să facă parte din societate și elevii din ultimii ani ai Școlii de bele arte din București ce dăduseră dovadă că își însușiseră meșteșugul picturii sau al sculpturii, iar pe Artachino drept răsplată

cretar al societății. Aproape un an de zile și-a împărțit astfel activitatea, pînă cînd, la puțin timp după absolvirea școlii, a primit pe neașteptate din partea bancherului Zerlenti o bursă pentru studii în străinătate; din această cauză demisionează, nu fără regret, din funcția pe care o îndrăgise². Bucuria plecării în «orașul lumină» micșorează regretul despărțirii de Cercul Artistic și de țară, și, cu o parte din bursă în buzunar, se grăbește să ajungă la Paris pentru a-și însuși acolo cît mai temeinic măiestria artistică. Se înscrie la Academia Julian, unde are ca profesori pe

¹ Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Națională, dosar «Cercul Artistic».

² La 20 februarie 1891 (Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Națională, dosar «Cercul Artistic»).

A. Bramtôt, L. Doucet, W. Bouguereau¹. Avid de învățătură însă, se mai înscrie și la Academia Colla-rosse, ale cărei cursuri le frecventează cu regularitate, concomitent cu cele de la Academia Julian. Apoi el scrie imediat profesorului și îndrumătorului

pictura engleză îl impresionează doar într-o mică măsură. În tot timpul șederii în acest oraș n-a luat decât câteva crochiuri, înfățișând diferite aspecte din port sau alte locuri de mare aglomerație. În acest an participă la cea de-a 2-a expoziție a Cer-

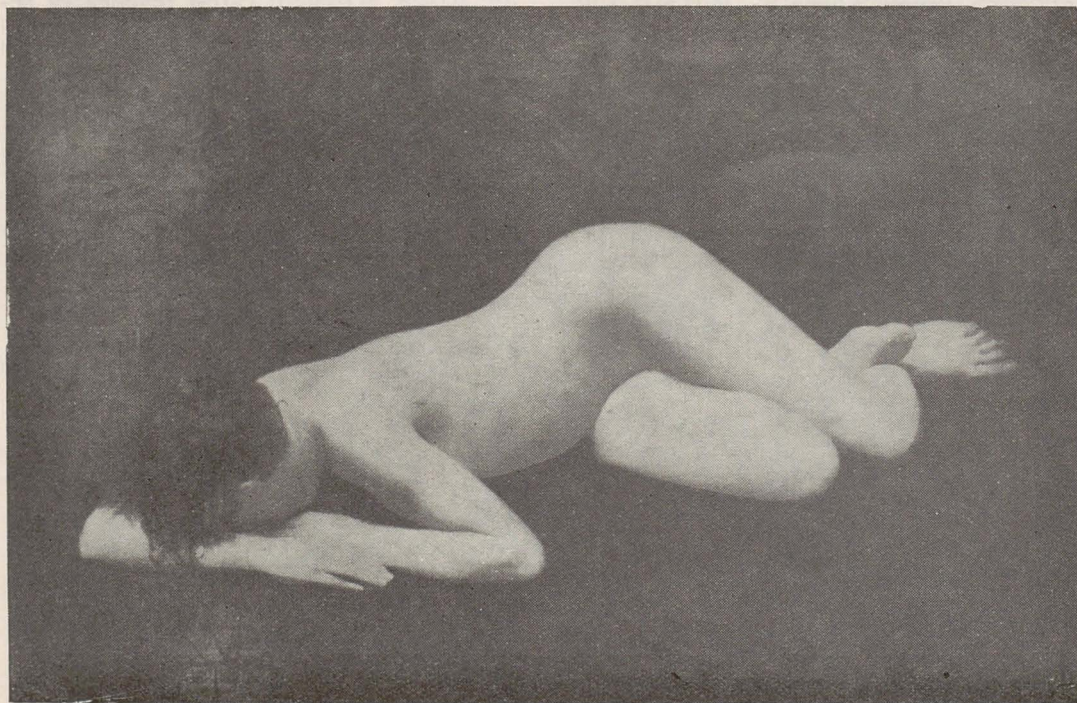


Fig. 2. — *Biblis transformată în izvor.*

său, Th. Aman, două scrisori, cerându-i sfaturi; acesta, deși grav bolnav și ținut în pat, îi răspunde prin scrisoarea datată din 3 iunie 1891².

La începutul anului 1892, cu sprijinul colegului său de atelier, H. Pieck, vizitează, împreună cu acesta, în tot cursul lunii februarie, orașele Veneția și Milano³. În tot timpul acestei călătorii n-a lucrat decât două panouri mici în ulei, dintre care pe unul, tot refăcându-l, l-a stricat, iar pe celălalt, înfățișând o stradă, l-a vândut în Italia.

În martie 1893, împreună cu același coleg, vizitează timp de o lună Londra⁴ unde

cului Artistic, remarcându-se prin: *Pari-siană*, *O vizită* și *În pădure*⁵.

Întorcându-se în Franța, lucrează aproape tot timpul verii peisaje la Fontainebleau și Barbizon. Apoi, la începutul toamnei, vine pentru scurt timp în țară să-și vadă părinții și să ia contact cu cei de la Cercul Artistic în vederea participării lui la cea de-a treia expoziție pe care societatea o organiza în anul următor.

Cît timp a stat în București, a frecventat cu regularitate ședințele Cercului Artistic, unde a luat parte la întocmirea noului statut al societății (votat la 29 octombrie

¹ În scrisoarea adresată din Paris părinților la 2 iunie (21 mai) 1891, după ce descrie peripețiile drumului, Artachino spune: «m-am înscris la Academia Julian și azi am început să lucrez» (Biblioteca Academiei R.P.R., secția stampe).

² Scrisoarea originală se află la Muzeul Theodor Aman din București.

³ Pe un desen: «Veneția 29 febr. » (Biblioteca Acad. R.P.R., secția stampe).

⁴ Pe un crochiu, care se află în posesia autorului, se specifică, dreapta sus: Londra — Mars — 1893, Regent Street.

⁵ L'exposition de peinture. «La Patrie» din 13 aprilie 1893.

1893)¹. În noiembrie se reîntoarce la Paris, însă în ianuarie 1894 își întrerupe studiile și vine în țară în urma suprimării bursei de către protectorul său. Imediat după sosirea lui în Capitală, acceptă să suplinească la Școala comercială pe fostul său profesor de desen care se îmbolnăvise.

În restul timpului picta cu râvnă, fără să negligeze întâlnirile cu ceilalți tovarăși de breaslă. În aceste ocazii îl întâlnea foarte des pe Luchian cu care începe să se împrietenească din ce în ce mai mult.

O dovadă grăitoare a muncii depuse de Artachino în acest timp este deschiderea, împreună cu pictorii Voinescu și Alpar, la începutul lui aprilie, a unei expoziții în clădirea Ateneului². Fiind apreciat de ministrul Instrucțiunii Publice, Tache Ionescu, artistul reușește să vândă mai multe tablouri.

O lună mai târziu, are loc prima «Expoziție a operelor artiștilor în viață», — organizată de către «oficialitățile vremii» — care, datorită lucrărilor prezentate, a fost un adevărat eveniment în viața culturală a țării. Expozanții, dintre care amintim pe G.D. Mirea, C. Artachino, Ștefan Luchian, N. Vermont, I. Georgescu, Ionescu Valbudea, Hegel și alții, participau cu cele mai bune lucrări ale lor din ultimii ani.

Printre lucrările de seamă din această expoziție se afla și tabloul *Biblis schimbată în izvor*³ al lui C. Artachino. N. Pătrașcu, un critic cu autoritate în critica artistică a vremii, socotea că Biblis «este nudul cel mai frumos din salon» și că artistul «modelează cu atîta finețe carnația că-ți dă emoția sentimentală ce ți-o dă natura însăși»⁴. Lucrarea dovedea că tînărul pictor era un bun desenator și că avea mai presus de toate respectul formei și dragostea liniei. Pentru acest tablou i se decernează lui Artachino, de către juriul expoziției⁵, medalia clasa a II-a, distincție care i-a adus nu numai consacrarea în fața oficialităților, ci și consacrarea în fața marelui public, care socotea această distincție ca un gir în materie de artă.

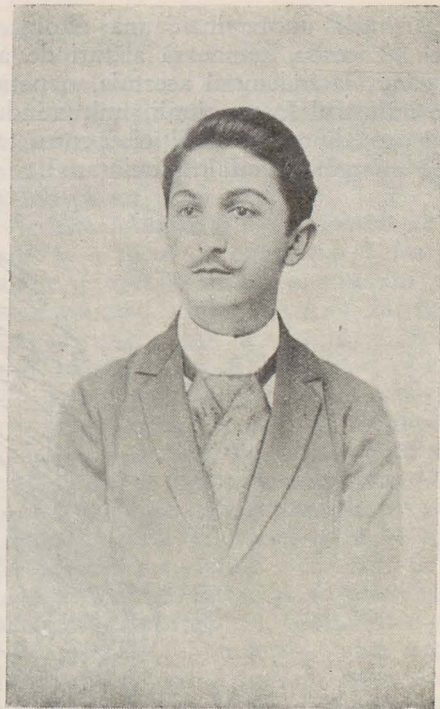


Fig. 4. — Pictorul.

Dar cînd au fost făcute propunerile pentru cumpărarea de către stat a tablourilor premiate, cît și a altor tablouri mai valoroase din expoziție, președintele expoziției C. I. Stăncescu le-a indicat prețurile, pîrtinind pe unii și neglijînd pe alții, după cum îi dictau interesele sale sau după simpatii. O parte din expozanți, printre care și Luchian, au protestat la minister, demascînd în petiția lor cîteva din aceste matrapazlîcuri și cerînd, pentru îndepărtarea pe viitor a unor astfel de abuzuri, ca președintele juriului să nu mai fie directorul Școlii de belle arte, cum se prevedea în regulamentul expoziției, ci, așa cum se obișnuia în străinătate, un expozant⁶.

Artachino, deși era și el nedreptățit, primind pentru tabloul său mai puțini bani decît fusese propus inițial, tocmai din cau-

¹ Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Națională, dosar «Cercul Artistic».

² «Ateneul Român», nr. 4 din 15 aprilie 1894, p. 331.

³ Subiectul tabloului este luat din mitologie și înfățișează pe Biblis, o tînără prințesă din Caria, care, pentru a scăpa de dragostea fratelui ei Caunus, își ia viața, iar lacrimile ei se prefac în izvor.

⁴ N. Pătrașcu, *Expoziția artiștilor romîni în viață*, «Ateneul Român», nr. 6 din 15 iunie 1894, p. 459—476.

⁵ Juriul era format, așa cum cerea regulamentul «Expoziției operelor artiștilor în viață» din C. I. Stăncescu, G. D. Mirea și I. Georgescu, profesori numiți din partea Școlii de belle arte din București; V. Arion, Sterian și Hegel, numiți de Ministerul Instrucțiunii Publice și Cultelor; Valbudea, T. Alexandrescu și Șt. Luchian aleși din partea pictorilor expozanți («Adevărul» din 4 mai 1894, p. 2, «Ateneul Român», nr. 5 din 15 mai 1894, p. 414).

⁶ Arh. Stat. Buc. Fondul Minist. Instr. Publ., divizia școalelor, dosar nr. 333 din 1894, p. 204.

za părtinirii unora în dauna altora de către Stăncescu, semnează alături de alți exponanți, la îndemnul acestuia, o petiție către ministrul Instrucțiunii, mulțumindu-i lui și președintelui expoziției «pentru tactul și energia ce au întrebunțat»¹.

Șt. Șoldănescu, Titus Alexandrescu și C. Bălănescu, la concursul pentru ocuparea catedrei de desen și pictură de la Iași. Susținut de comisie, ieșeanul Ștefan Șoldănescu iese primul și ocupă locul de profesor, cu toate cererile făcute la minister

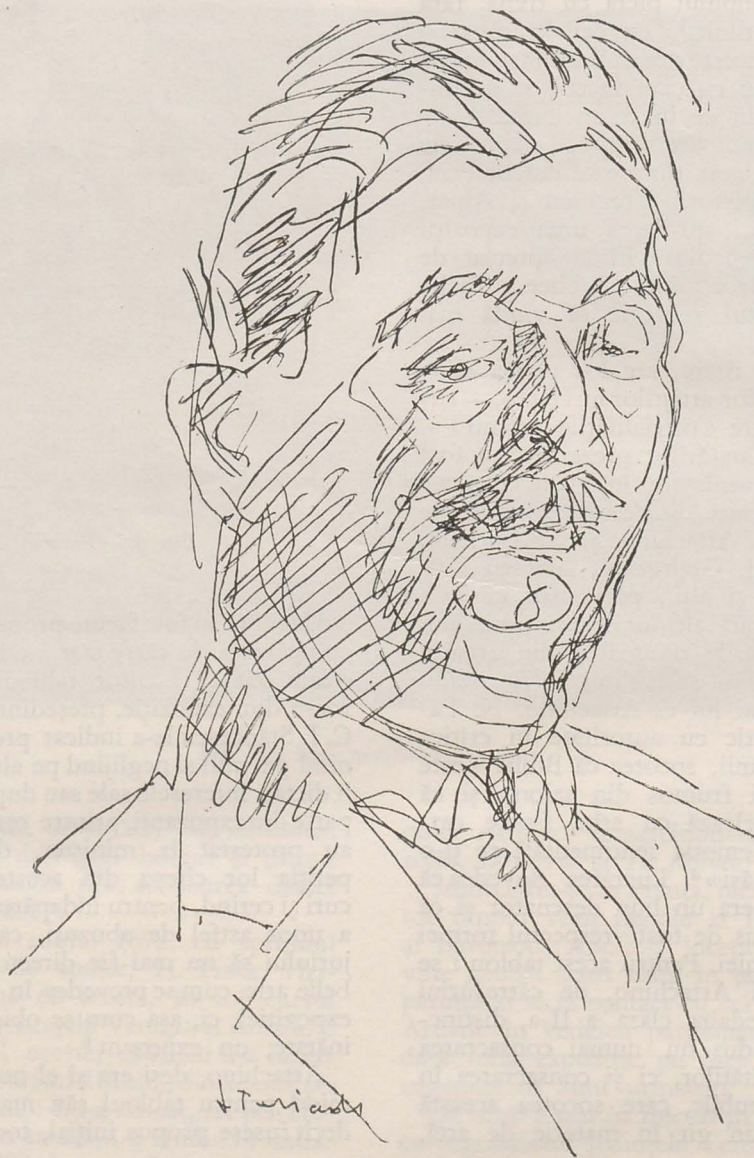


Fig. 5. — Artachino văzut de Steriadi.

Strinsa prietenie dintre Artachino și Luchian, care se înfiripase din acel an, nu a avut de suferit din cauza atitudinilor diferite avute de fiecare față de incorectitudinea lui C.I. Stăncescu, ci, împreună, se înscriu în octombrie, alături de C. Pascaly,

de ceilalți candidați de a se casa examenul. Inițiatorul acestor acțiuni la minister era mai ales C. Artachino, clasificat al 2-lea².

În luna următoare participă împreună cu Luchian la cea de-a 3-a expoziție a Cercului Artistic, ai cărei membri erau, expunând

¹ Arh. Stat. Buc. Fondul Minist. Instr. Publ., divizia școalelor, dosar nr. 333 din 1894, p. 276.

² Cf. textul ciornei de memoriu al pictorului, care se află în posesia d-nei Elena Popovici.

fiecare cite 10 tablouri¹. Printre altele, Artachino expune *Colț din atelierul meu*, *Țiganca cu crin*, *Ciobănaș din Prahova*, iar Luchian — *Idilă cazandă*, *Transport primitiv*, *Vedere din Tg. Jiu*. Cu toate că tablourile ambilor artiști au fost deopotrivă de apreciate, gustul cumpărătorilor a înclinat către tablourile lui Artachino, în timp ce Luchian a fost nevoit, la închiderea expoziției, să le ducă pe ale sale acasă.

Cu banii cîștigați, Artachino face o scurtă călătorie la Constantinopol. Dragostea lui pentru Orient se simte în pinzele cu subiect exotic și oriental expuse la Salonul Oficial din 1895. Dintre acestea amintim *Orientală cîntînd din tamburimă* și *Țigancă rîzînd*.

Cu toate reclamațiile făcute cu un an în urmă la minister împotriva lui Stăncescu, influența acestuia în juriul Salonului din 1895 devenise și mai puternică. Artachino, Luchian și alții, nemulțumiți de nedreptatea făcută de Stăncescu în alegerea celor care trebuiau să intre în juriul expoziției din partea artiștilor și a împărțirii spațiului de expunere, au vrut să se retragă din expoziție; și ar fi făcut-o dacă regulamentul nu i-ar fi oprit². După închiderea expoziției cei doi prieteni s-au dus împreună să protesteze la Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice împotriva samavolniciei acestuia. Ministrul Tache Ionescu însă, în loc să-i asculte, ca să aplaneze lucrurile, deoarece știa marea trecere de care se bucura Stăncescu la palat, comandă fiecăruia citeva portrete. «Faptul acesta — relatează Artachino — ne-a dezorientat cu totul și n-am mai dat curs reclamației noastre»³. Dezmeticindu-se mai tîrziu, au hotărît să nu mai participe la Salon. Cum Bogdan-Pitești emisea ideea salonului liber și se însărcina și cu organizarea lui, împreună cu acesta, Vermont și alții deschid în anul 1896 salonul artiștilor independenți sau al «dizidenților», cum li se mai spunea.

Deschiderea expoziției s-a făcut cu un fast și un tămbălău neobișnuit. La balcoanele și la ferestrele clădirii unde se găsea expoziția fluturau drapele tricolore, iar la intrare era un drapel roșu. Crezînd că-i

vorba de vreo manifestare socialistă, prefectul poliției, generalul Manu, a trimis cîțiva polițiști să închidă expoziția și să ridice drapelele și pe expozanții care se găseau în local. Pînă la urmă, intervențiile de ultim moment ale lui Bogdan-Pitești au îndepărtat acest neajuns.

Această întîmplare s-a răspîndit ca fulgerul și a făcut ca expoziția să fie vizitată de un public numeros, atras mai mult de senzational. Chiar dacă nu am lua de bună afirmația cam exagerată a cronicarului artistic de la «Românul», că expoziția a fost vizitată în prima zi de cîteva sute de persoane⁴, totuși ea a atras mai mulți vizitatori decît cei obișnuiți să participe la astfel de manifestări artistice. Dintre cele 95 de pinze care figurau în expoziție, Artachino avea 9, prietenul său Luchian 15, iar cele mai multe Vermont. O dată cu expoziția se lansase și un manifest redactat în limba franceză, probabil de Alex. Bogdan-Pitești. Manifestul, care trebuia să fie un «credo al oricărui artist doritor de propășirea artei»⁵, era semnat de Alex. Bogdan-Pitești, C. Artachino, St. D. Luchian și N. Vermont, membrii comitetului de inițiativă al expoziției.

În prima seară a vernisajului expoziției, la banchetul oferit de expozanți unor ziariști și cîtorva persoane marcante ale zilei⁶, Artachino avea toate motivele să fie bucuros, deoarece vînduse lui Cîmpineanu în acea zi două tablouri: *Reverie* și *Strînguri*⁷, pentru care primise o sumă destul de mare; în afară de aceasta aflate, împreună cu ceilalți expozanți, vestea că ministrul Instrucțiunii Publice, Poni, declarase «că va considera expoziția de pictură a artiștilor independenți ca și pe cea oficială și că va cumpăra lucrări din ambele expoziții»⁸.

Ca și în alte împrejurări, Artachino a fost apreciat și acum. Portretul în ulei al d-nei Constantin Costaforu, *Reverie*, precum și desenele sale, mai ales portretele în creion și sanguină, s-au bucurat de cel mai mare succes.

Pentru a rămîne originali, dizidenții, împreună cu cîțiva literați, muzicieni și actori,

¹ Catalogul expoziției a 3-a a Cercului Artistic — nov. 1894 (Muzcul de Artă al R.P.R., Galeria Națională, dosar «Cercul Artistic»).

² *Expozițiunea dizidenților*, «Constituționalul» din 4/16 martie 1896.

³ Const. Artachino, *Pictorul Șt. Luchian*, «Universul» din 16 martie 1939.

⁴ Nic., *De la expoziția artiștilor independenți*, în «Românul» din 4/16 mai 1896, p. 2.

⁵ Siroja, *Salonul artiștilor independenți*, în «Lumea nouă» din 8 mai 1896, p. 1—2.

⁶ Vezi articolul lui Nic. citat mai sus.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

organizează, în cadrul serbărilor din 8—9 iunie care au avut loc sub auspiciile Societății presei și a Ligii culturale, o cărciumă artistică în genul celei a lui Tabarin de la Paris¹. Baraca cărciumii avea lipite pe pereții exteriori și interiori mari afișe-reclamă și caricaturi semnate de Luchian,

Dar cum nu era suficient retribuit, se vede constrâns ca, împreună cu Luchian, să primească la 3 septembrie 1897, din partea Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, comanda de a picta pînă la 15 decembrie o parte a catedralei din Tulcea⁶. Suprafața totală ce trebuia pic-

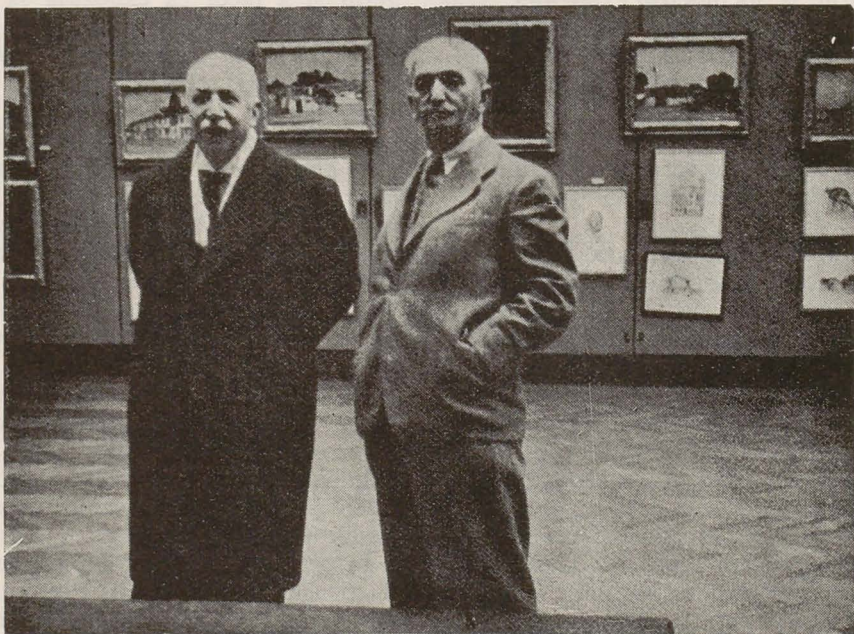


Fig. 6. — Ianuarie 1940 — G. Pătrașcu și C. Artachino.

Voinescu, Jiquide și alții, unele dintre ele fiind foarte sugestive².

În noiembrie Artachino a deschis în atelierul său din str. Regală, nr. 16, o expoziție cu 22 de tablouri, printre care se remarcă *Drumul la Jilava*, *Suvenir de Rotești*, *Tristețe*, *Femeia în doliu*, *Seară de primăvară*³. Fiind apreciate de amatori, o mare parte din tablouri le-a vîndut chiar din primele ore⁴, ceea ce i-a dat posibilitatea să facă o călătorie, de scurtă durată, la München.

În anul următor, pentru că nevoile vieții își cereau imperios dreptul, lucrează schițe reportericești pentru ziarul « Adevărul »⁵.

tată nu era mai mică de 120 m². Concomitent cu aceasta, pentru a se recrea, lucra fiecare la tablourile cu subiecte patriotice ce le fusese comandate de către același minister, pentru a fi reproduse apoi prin cromolitografie în tiraje de masă și puse la dispoziția școlilor⁷. Neputînd face față atîtor metri pătrați într-un interval de timp atît de scurt, mai ales că Luchian se plictisise și se urca din ce în ce mai rar pe schelă, sînt nevoiți, pentru a termina la timp, să-l asocieze și pe Georgescu Delahuși, căruia trebuie să-i cedeze o parte din cîștig.

¹ CLAYMOORE, *Carnet du high-life* în « L'Indépendance roumaine » din 11/23 iunie 1896, p. 2; « Timpul » din 11 iunie 1896, p. 3.

² « Adevărul » din 25 iunie 1896, care are și o caricatură a unora din membrii organizatori, de Jiquide.

³ *Știri artistice*, în « Dreptatea » din 13 noiembrie 1896, p. 2.

⁴ « Adevărul » din 12 noiembrie 1896, p. 2, și din 16 noiembrie 1896, p. 1.

⁵ « Adevărul » din mai-iunie 1897.

⁶ Vezi contractul semnat de C. Artachino și Șt. Luchian pe de o parte, și Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice pe de altă parte (Biblioteca Academiei R.P.R., secția stampe).

⁷ « Adevărul » din 16 decembrie 1897, p. 2.

Între timp, neobținând sălile Ateneului pentru o expoziție, și îndemnați de Bogdan-Pitești, dizidenții, printre care cei mai activi sînt Artachino, Vermont și Luchian, se organizează într-o societate care poartă denumirea de „Societatea pentru dezvoltarea artelor în România — «Ileana»”.

Această societate își propunea, printre altele, să promoveze o mișcare artistică puternică prin organizarea anuală de expoziții internaționale la București și alte expoziții parțiale sau individuale în Capitală, în orașele de provincie sau în străinătate, cicluri de conferințe, o revistă etc.

Deoarece o parte din membrii societății «Ileana» erau sau mai figurau ca membri ai Cercului Artistic¹, aceștia ajung la concluzia, după o lungă dezbateră într-o ședință, că artiștii nu trebuie să fie scindați în două societăți, că aceste societăți trebuie să se contopească. În urma acestei hotărîri, o delegație a societății «Ileana», compusă din A. Bogdan-Pitești, Șt. Luchian, N. Vermont și alții, propune, într-o ședință a Cercului Artistic, contopirea societății «Ileana» cu acesta. În adunarea generală din 23 noiembrie 1897, cei 15 membri prezenți ai Cercului Artistic hotărăsc să adere la unirea cu societatea «Ileana» numai în ceea ce privește expozițiile, dar să mențină individualitatea cercului, activînd doar în domeniul artelor plastice².

Din cauza lipsei de înțelegere, încercarea de contopire cu Cercul Artistic dă greș, iar membrii societății «Ileana» trec la realizarea în practică a năzuințelor lor.

Ca urmare, în primele luni ale anului 1898, activitatea se desfășura intens și era plină de roade: în primul trimestru au loc 3 conferințe, iar în februarie se deschide întia expoziție internațională organizată de societate.

Toate aceste manifestări au fost susținute, în mod ostentativ, de cea mai mare publicitate. Astfel, C. Artachino a lucrat afișul care anunța conferințele societății (litografiat în 4 culori)³; Ștefan Luchian a făcut afișul expoziției (litografiat în verde într-un tiraj special, și în roșu, într-un tiraj de masă)⁴. N. Vermont a făcut desenul de frontispiciu la coperta broșurii statutului societății⁵.

La expoziție participau, alături de pictorii romîni, pictori francezi, germani, olandezi, elvețieni și italieni⁶.

Dintre pictorii romîni se relevau, după Grigorescu și Mirea, Luchian și Artachino ale căror pinze atrăgeau îndeosebi atenția vizitatorilor.

Luchian, mai productiv, expusese 20 de tablouri, pe cînd Artachino numai 10 și un portret în sangvină. Cele mai reușite tablouri ale sale, pe care presa timpului le elogiază, sînt: *Drumul la Jilava, Răsărit de lună, De la izvor și Femeie nuda* (studiu).

Popularitatea de care încep să se bucure cei doi prieteni face ca primăria din Alexandria să încheie la 1 mai 1898 un contract cu ei și Pascaly pentru pictarea bisericii catedrale din oraș⁷. Deși la recepția picturii făcută în ziua de 25 octombrie 1898, de către consilierii primăriei, aceștia o găsesc «în conformitate cu angajamentul luat» și autorizează pe primar a aviza «pentru facerea recepției definitive»,⁸ comisia ulterioară, din care făcea parte delegatul mitropoliei și istoricul C. Aricescu, este nemulțumită, deoarece, așa cum arăta procesul-verbal încheiat, «în multe părți» pictura nu era executată «în stilul bizantin», iar la exterior, la toate nișele frizelor și cupolelor lipsea pictura⁹. Din această cauză ei și-au luat angajamentul ca după sfințirea bisericii să isprăvească lucrările neexecutate, dar nu s-au mai ținut de cuvînt, cu toate somațiile din partea primăriei și chiar ale poliției¹⁰. Cert este

¹ C. Artachino era membru al Cercului Artistic de la înființarea acestuia; Șt. Luchian figura pe o listă a membrilor Cercului Artistic din 27 noiembrie 1895 ca vicepreședinte (Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Națională, dosar «Cercul Artistic»).

² Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Națională, dosar «Cercul Artistic».

³ „«Ileana» — societate pentru dezvoltarea artelor din România. Regulamentul pentru întia expozițiune de artă”, București, 1898, p. 2.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 23—26.

⁷ Arh. Stat. din Alexandria. Pachet 39, dosar nr. 3/1898.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

că, așa cum recunoștea și Artachino mai târziu, se cam pripiseră acceptînd comanda, deoarece termenul de executare a lucrării fiind prea scurt, îi siliseră să facă totul în grabă, mai ales că Pascaly se retrăsese din asociație cîteva luni mai tîrziu¹.

În octombrie 1889, pentru a se face o selecție a lucrărilor care urmau să fie trimise la expoziția universală de la Paris din anul următor, s-a organizat de către stat o expoziție la Ateneu. Artachino trimite și el mai multe pinze, dintre care *Pe pod*, care va figura în anul următor la expoziția universală de la Paris. Tabloul reprezintă o femeie stînd pe o punte de la mănăstirea Cernica și privind apa. Soare, lumină și o liniște profundă, specifică împrejurimilor unei mănăstiri, domnesc în jur.

Greutățile vieții îi fac din nou, deși era proaspătă pățania de la Alexandria, să ia în antrepriză pictarea unei biserici, care, de data aceasta, se găsea în plin centru al Capitalei, și anume biserica Brezoianu. Între timp, deoarece societatea «Ileana» se destrămase dintr-o mulțime de pricini, Luchian, împreună cu Artachino, în virtutea faptului că mai erau socotiți încă membri ai Cercului Artistic, se hotărăsc să-i imprime acestuia, printr-o participare activă, aspirații artistice mai înalte și să îndepărteze favoritismul și adulația reciprocă care exista aici. După cîteva luni de activitate intensă, la 16 martie 1901, sînt aleși consilieri în comitetul de conducere al Cercului Artistic alături de C. Petrescu². La expoziția din acel an, Artachino expune 8 tablouri, printre care *Fată cîntînd*, iar Luchian 11 tablouri,

Cei doi consilieri își părăsesc însă repede posturile, deoarece primesc propunerea inițiatorilor Tinerimii Artistice de a face parte din aceasta ca membri fondatori. Fac acest lucru, fiind convinși că, împreună cu acești tineri, vor putea să aducă un suflu nou în artă.

Pentru a rupe cu Cercul Artistic definitiv, ei cer, împreună cu alți fondatori ai Tinerimii Artistice, să fie socotiți demi-

sionați din rîndurile membrilor acestei societăți³.

În martie 1902, are loc prima expoziție a Tinerimii Artistice, la care C. Artachino expune: *O cărare în pădure toamna*, care, după afirmația lui B. Brănișteanu, este o lucrare „splendidă în colorit și mai ales în ceea ce germanul numește «Stimmung»⁴, *O femeie lucrînd în prag*, mai multe tablouri cu flori și cîteva portrete în sanguină, dintre care se remarcă cel al lui I. Brezeanu.

În anii următori, Artachino expune cu regularitate la expozițiile anuale ale Tinerimii Artistice. Totodată participă în cadrul acesteia la diferite expoziții internaționale, cum sînt: Expoziția regală internațională din Atena, care s-a ținut în 1903, A IX-a expoziție internațională de arte frumoase de la Palatul de cristal din München, organizată de Societatea artiștilor din München în 1905 etc.

Printre lucrările expuse la expozițiile anuale ale Tinerimii Artistice sînt remarcate *Țigancă cu crini*, *Peisaj din Moldova*, *Apus de soare*, *Dealuri* (efect de soare) în 1903, *Bulevardul Pake* (efect de zăpadă), *Crini*, *Melancolie* în 1904, *Din marginea Bucureștiului*, *Crizantema*, *De lîngă tei* în 1905.

Dar ceea ce îi aduce o reputație binemeritată sînt portretele în creion și sanguină. Mai toate doamnele din «lumea bună» țineau să-și aibă portretul făcut de Artachino. Excela de altfel în portrete feminine din profil.

Pentru activitatea sa organizatorică în cadrul societății Tinerimea Artistică, la ședința acesteia din 17 ianuarie 1906 este ales în noul comitet ca delegat special, alături de Fr. Storck, secretar, și D. Mirea, casier⁵.

Luchian fiind tare bolnav și deoarece prietenia lor ajunsese într-un stadiu critic, Artachino se asociază cu D. Serafim și N. Vermont pentru a lua în antrepriză zugrăvirea icoanelor din tîmpla bisericii românești din Sofia. Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice aprobă, la 19 decembrie 1905, oferta, cu condiția ca la 1 aprilie

¹ Arh. Stat. din Alexandria. Pachet 39, dosar nr. 3/1898. Afumindu-se pictura bisericii și înnegrindu-se culorile, în 1943 parohia a angajat pentru restaurare pe pictorul I. Ioanid care, după scurt timp, întrerupse lucrările.

În anul următor este chemat C. Artachino care, pînă în decembrie, împreună cu Ștefan Panciu, o isprăvește de pictat (relatarea preotului paroh al bisericii, Nicolae M. Gheorghe).

² Muzeul de Artă al R.P.R., Galeria Națională, dosar «Cercul Artistic».

³ *Ibidem*.

⁴ B. Brănișteanu, *Expoziția «Tinerimea artistică»*, «Adevărul» din 2 martie 1902.

⁵ «Dimineața» din 22 ianuarie 1906, p. 3.

1906 comanda să fie gata, fiindcă la acea dată trebuia sfințită biserica¹. Autoritățile fiind mulțumite de lucrare, le comandă pentru anul următor pictarea întregii biserici, ceea ce le răpește tot timpul anului 1907. De altfel, așa după cum declara Vermont într-un interviu, ei proiectau, cu această ocazie, și deschiderea unei expoziții de tablouri².

Întors în țară, Artachino ocupă postul de custode la Muzeul Th. Aman, unde lucrează pînă în 1908. În tot acest răstimp, pictează biserica de la Otopeni.

La expoziția Tinerimii Artistice din 1908 expune mai multe peisaje din Bulgaria, influență a șederii lui la Sofia, dintre care tablourile *Stradă turcească din Sofia*, *Casa turcească din Sofia*, *Casă din Sofia* și *Vedere din Sofia*, căroro critica vremii le aduce elogii.

În 1909 devenind vacantă catedra de desen după natură și antic de la Școala de arte frumoase din Iași, Artachino candidează și el. Tzigara-Samurcaș, președintele comisiei, preferîndu-l pe Petrașcu, îl alege pe acesta. Spiru Haret, ministrul Instrucțiunii, auzind de cele petrecute, ca-sează examenul. La cel de-al doilea concurs, la care s-au prezentat puțini candidați, Artachino reușește primul și obține astfel catedra, fiind numit profesor cu titlu privizoriu³.

Nu mult după aceea se ține concurs pentru catedra de desen și pictură, rămasă vacantă prin pensionarea titularului, la care Artachino reușește primul.

Absorbit de munca didactică, căreia i se dedică cu toată ardoarea, și pierzînd o bună parte din săptămîină făcînd naveta București-Iași și retur, deoarece a continuat să locuiască în Capitală și după numirea lui ca profesor, Artachino pictează din ce în ce mai puțin, fără a neglija însă să participe la expozițiile Tinerimii Artistice și la saloanele oficiale.

În toamna anului 1910, execută pentru capela Școlii normale Vasile Lupu din Iași, trei panouri cu sfinți și figurile necesare pentru tîmpla de lemn⁴.

Ca o încununare a activității sale artistice i s-a conferit medalia clasa I pentru pictură la Salonul Oficial din 1913⁵.

După război, în 1920, este transferat profesor la Școala de belle-arte din București tot la catedra de desen și pictură,⁶ unde funcționează pînă în noiembrie 1935, cînd este pensionat pentru limită de vîrstă. Cu toată vîrsta înaintată el continuă să picteze foarte mult, dar se pierde în anonim, murind subit, la 9 februarie 1954, în plină activitate artistică, în vîrstă de 84 de ani.

★

...Din puținele știri despre viața și activitatea lui Constantin Artachino expuse aici, se poate vedea că împreună cu Luchian, Vermont, Alex. Bogdan-Pitești și alții, el a avut un rol de seamă în mișcarea artistică din pragul secolului al XX-lea, nu numai prin activitatea sa pe tărîm artistic, ci și datorită operei sale.

PETRE OPREA

NOTE BIOGRAFICE DESPRE GRIGORE MANOLESCU ȘI ARISTIZZA ROMANESCU⁷

Marele actor Grigore Manolescu, născut la 28 martie 1857, era unul din fiii serdarului Alexandru Manolescu, bucureștean, și al Elisabetei, musceleancă. Portretele părinților săi, semnate de pic-

torul Negulici, se află astăzi la Galeria Națională.

După mamă — fata treti logofătului Nicolae Gheorghe Rucăreanu din Cîmpulung — Grigore Manolescu se înrudea direct

¹ Adresa M.C.I.P. nr. 68 273 din 19 decembrie 1905, către Artachino (act în posesia d-nei E. Popovici).

² Alex. F. Mihai, *N. Vermont*, în «*Dimineața*» din 10 aprilie 1907.

³ Adresa M.C.I.P. către Artachino din 19 decembrie 1905 (în posesia d-nei E. Popovici).

⁴ Idem din 16 octombrie 1910 (act în posesia d-nei E. Popovici).

⁵ Prin adresa nr. 47 118 din 20 iunie, 1913 M.I.P. îi face cunoscut că juriul expoziției oficiale a artiștilor în viață i-a decernat medalia I pentru pictură (Biblioteca Academiei R.P.R., secția stampe). La acest Salon Oficial a expus doar *Reverie*.

⁶ Prin adresa nr. 40 111 din 19 octombrie 1920, Ministerul Cultelor și Artelor îi comunică că este transferat de la catedra de desen și pictură din Iași la catedra similară din București de la data de 15 octombrie 1920 (Biblioteca Academiei R.P.R., secția stampe).

⁷ Deținem aceste informații în parte de la Gabriel Manolescu, fiul din a doua căsătorie al lui Mișu Manolescu; de la Dan Grigorescu, nepotul Elizei Rîmniceanu; de la Yga Rîmniceanu, sora după tată a lui Haralamb G. Lecca.

cu acei frați Rucăreanu, prietenii lui C. D. Aricescu, în casa cărora se improvizase în 1846—1847 primul teatru cîmpulungean și sub direcția cărora acest teatru rămăsese după 1850. Preocuparea pentru teatru nu era deci absentă în familia mamei actorului. Trebuie de asemenea menționat că una din surorile lui Grigore, Anastasia, al cărei portret, pictat de Mișu Popp, se află și el la Galeria Națională, s-a măritat cu Ovid Rudeanu, tot din Cîmpulung, care a fost directorul teatrului din acest oraș între 1859—1864, și despre care C. D. Aricescu spunea: «unul dintre cei mai călduroși susținători și inteligenți diletanți al acestui teatru».

Alexandru și Elisabeta Manolescu au avut patru băieți (Mihai, Gheorghe, Alexandru și Grigore) și trei fete (Anastasia Rudeanu, Florentina Demetriad, Maria Strîmbeanu).

După cum se știe, după ce jucase și în București la Bossel, alături de Millo, și la Iași, la teatrul de vară Chateau aux fleurs, stîrnind admirația lui Eminescu — critic teatral la «Curierul de Iași» — din nou apoi la București, în aceeași asociație dramatică cu Millo, C. Demetriade, Irina Poenaru, Ralița Mihăileanu, Aristizza Romanescu, Ana Popescu, Maria Flechtenmacher și cu profesorul său Ștefan Vellescu, după un timp în sala Valhala (pe locul actualei clădiri a Palatului Poștelor), împreună cu Hagiescu, Mateescu și Chiriachide, în sfîrșit la Teatrul Național, sub direcția lui Ion Ghica, unde se impune în rolurile *Fabyo* (pe care Vellescu îl cedase elevului său) din *Roma învinsă*, *Ruy Blas* și *Despot*, Grigore Manolescu obține o bursă de studii de 300 lei și pleacă la Paris. O dată cu el pleacă și Aristizza Romanescu, tot cu bursă, de 400 lei. În același timp se afla la Paris Mișu Manolescu, fratele lui Grigore, care studia dreptul; cu Mișu se căsătorește Aristizza, deși se pare că încă din vremea studenției afecțiunea ei se îndrepta către Grigore. Astfel măritată, Aristizza venea deseori la Cîmpulung, unde trăgea la fiica Anastasiei Ovid Rudeanu, Eliza Al. Rîmniceanu, lăsînd celor ce au cunoscut-o amintirea unui timbru al unei voci fără egal.

Căsătoria Aristizzei cu Mișu Manolescu s-a desfășurat, după cum aceeași soartă a avut-o și căsătoria lui Grigore Manolescu cu actrița Anicuța Popescu (Popescu, cum o găsim iscălită pe diversele acte, cereri, păstrate la Arhivele Statului, Fondul Teatrului Național din București). După deseले certuri între Aristizza Romanescu și Ana

Popescu și plîngeri în problema distribuirii rolurilor, după destăinuirile din memoriile Anei Popescu (citate de Octav Minar în *Artistul reginei — Grigore Manolescu — Biblioteca Iașilor*), reiese că relațiile dintre Aristizza Romanescu și Grigore nu erau de dată recentă. De altfel legătura lor, oficial recunoscută, a durat ani de zile, iar la moartea lui Grigore în 1892, la Paris, Aristizza, îndurerată lui parteneră, primea condoleanțe (Caton Teodorian, «Adevărul», 22 iulie, 1892).

Tot de foarte lungă durată a fost legătura ulterioară a Aristizzei Romanescu cu scriitorul Haralamb G. Lecca, nepot al pictorului portretist, amic al lui Bălcescu.

El o întovărășea în turnee, jucînd chiar uneori alături de ea, făcînd deseori pe regizorul trupei; nu se bucura de simpatii din pricina caracterului său dificil, ușor irascibil, brusc, încăpățînat. Iată ce portret ne lasă despre Lecca un contemporan:

«fără să vreau îmi răsar în minte o mustață ascuțită ca un sfîrc de cravaș, niște priviri ca două împușături de ac și un glas ca loviturile de ciocan...», semnat P.L. (Petre Locusteanu), despre Marioara Voiculescu, în «Flacăra», 8 septembrie 1912.

Legătura Aristizzei Romanescu cu Lecca prezintă interes pentru că a însemnat o colaborare cu rezultate ce nu se pot desconsidera de cercetătorii istoriei teatrului românesc. Inspirat de prezența, lîngă el, a celei mai strălucite actrițe a scenei noastre din acei ani, Lecca a compus numeroase piese de teatru, în care ea deținea rolurile prime, reprezentate cu succes la vremea lor: *Casta-Diva* (1899), *Jucătorii de cărți* (1899), *Suprema forță* (1900), *Cîinii* (1902), *Cancer la inimă* (1907).

Suprema forță s-a jucat în Italia de către o trupă «Vitaliani». Iată ce scrie cu acest prilej presa noastră:

«ADEVĂRUL», vineri, 13 februarie 1909, F. 2.

Succesul D-lui Haralamb Lecca în Italia.
«*Suprema forță*» jucată de trupa Vitaliani.

«Ziarele italienești pe care le primim la redacție ne vorbesc de un frumos succes pe care l-a obținut în Italia d. Haralamb G. Lecca, cunoscutul nostru literat și autor dramatic.

Pe scena teatrului din Triest, compania dramatică «Vitaliani» a jucat *Suprema*

forță a d-lui Haralamb G. Lecca, în serile de vineri 6, sîmbătă 7 și duminică 8 februarie.

Iată în adevăr ce scrie ziarul «l'Adriatica» apărut în Triest: *Suprema forță* a obținut un succes adînc, călduros; fiecă act a fost însoțit de repetate și entuziaste aplauze. Vitaliani (artista care a interpretat rolul «Zoiei») s-a ridicat ieri pînă la culmea talentului său, mai cu seamă în scena

Redactarea amintirilor Aristizzei (30 de ani — *Amintiri*, Buc. 1904), aparține lui H. G. Lecca. De altfel toate cererile Aristizzei către Comitetul Teatral pentru obținerea de concedii, ajutoare în bani etc., păstrate în manuscris în arhivele Teatrului Național, sînt scrise de mîna lui Lecca, al cărui scris citeț, rotund, curat, frumos — Lecca era și un bun desenator miniaturist, vignetele la volumul de poezii *Octavo* și le-a



Fig. 1. — Alexandru Manolescu cu cei patru fii: în stînga, primul — cel mai mic — Grigore Manolescu, viitorul actor. În picioare, cu mîna pe umărul stîng al tatălui, Mișu Manolescu, viitorul soț al Aristizzei.

apoplexiei din actul al treilea, în care a cucerit atîtea aplauze, încît cortina nu se mai lăsa.

După cum se vede, piesa d-lui Haralamb Lecca s-a jucat în trei seri consecutive și se va juca în toate orașele din Italia de către aceeași companie dramatică, care a jucat-o pe scena teatrului «Fenice» din Triest.

E un frumos succes care ne bucură cu atît mai mult, cu cît d. Haralamb Lecca este unul dintre cei mai de seamă literați și autori dramatici de la noi».

făcut singur — e ușor de recunoscut. Uneori tot el o și iscălea.

Între 1910 — 1912 H. G. Lecca e director al Teatrului Național din Iași; aci se căsătorește cu o domnișoară Nathalie Botezat, directoare a unei școli din Bîrlad, unde se și stabilesc pentru cîtiva ani. Legătura cu Aristizza ia sfîrșit o dată cu căsătoria lui Lecca. Aristizza avea atunci 58 de ani.

ANCA COSTA-FORU

NOTE DE ARHIVĂ : I. L. CARAGIALE

Arhivele teatrale și publicațiile periodice ale anului 1895 ne oferă informații despre unul din conflictele mai puțin cunoscute din istoria teatrului românesc. Reclamant: I. L. Caragiale. Reclamat:

Direcția Generală a Teatrelor, în fruntea căreia se afla Grigore C. Cantacuzino.

La 14 aprilie 1895, găsindu-se la Buzău, probabil cu scopul de a contracta luarea în concensiune a restaurantului gării lo-

cale, fapt perfectat abia în toamnă¹, Caragiale citește fie în «Timpul», fie în «Constituționalul», dar mai precis în «Țara», la rubrica «Știri teatrale», lista «beneficiurilor» ce se vor da la Teatrul Național și află că joi 20 aprilie, 1895, se va juca «hazlia comedie a lui Caragiale, „Scrisoarea pierdută“», în beneficiul comicilor Toneanu, Jianu și Brezeanu»².

Indignat că i se juca o piesă fără a fi fost în prealabil consultat, Caragiale telegrafiază lui A. C. Brăiloiu, secretarul direcției teatrelor: «Opresc categoric reprezentarea pieselor mele. Dacă demersul acesta e nesuficient, răspundeți telegrafic. Răspuns plătit 10 cuvinte»³. Două zile după aceasta, neprimind nici un răspuns, Caragiale trimite «în plic recomandat cu nr. 725 al biroului poștal din Buzău, și cu data de 16 aprilie următoarea petiție»⁴:

«Domnule Director General,

Văd anunțată prin ziare reprezentarea piesei mele «O scrisoare pierdută» în beneficiul unor domni artiști.

Nu am dat și nu dau nimănui voe să joace vreo piesă a mea, pentru cuvîntul că, aproape toți artiștii care au creat rolurile acelea fiind morți, ori ce repriză, ca să fie în adevăr onorabilă mai ales după amintirile, calde încă, lăsate de artiști greu de uitat ca Iulian, Mateescu, Panu, Dăneasca și alții, ar avea nevoie de o punere în scenă fundamentală; pentru o repriză demnă nu sînt de ajuns improvizări și înjghebări pripite, străine de orice intenție artistică — cel puțin aceasta este deosebita mea părere.

De aceea îndrăznesc respectuos a pune dreptul meu de autor sub apărarea domniei voastre, rugîndu-vă a nu îngădui reprezentarea nici uneia din piesele mele pe teatrele asupra cărora aveți autoritate.

Sperînd că rugăciunea mea va fi bine primită, rămîn, Domnule Director General, cu tot respectul ce vă datorez, al Domniei voastre plecat servitor.

I.L. CARAGIALE »⁵

La scrisoarea lui Caragiale, Grigore Cantacuzino răspunde cele ce urmează:

«București, 19/1 aprilie 1895

Domnule,

Direcțiunea Teatrelor are onoarea să răspundă la cererea Dvs. că acum este prea tîrziu să se schimbe spectacolul anunțat publicului pentru Joi 21 Aprilie cu piesa Dvs., «Scrisoarea pierdută», căci o mare parte din bilete sînt vindute. Să fiți asigurați (sic) însă, că artiștii cei tineri, care au înlocuit în interpretarea de acum a piesei Dvs. pe uni(i) din trecut, sînt destul de inteligenți și vor urma întocmai tradițiunile hotărîte de Dvs, pe lângă ceilalți artiști ca D-nu(l) Nottara Petrescu, Niculescu, Catopol și alți(i) care au jucat piesa de la început.

Pentru stagiunea viitoare însă, cînd piesa Dvs., va fi de mai multe ori jucată, veți binevoi a face Dvs. chiar ori ce modificare credeți de cuviință în distribuția rolurilor.

Primiți, vă rog, Domnule, asigurarea osebitei mele considerații»⁶.

Îndrîjit de «această violență, neexplicabilă și incalificabilă», Caragiale trimite o reclamație telegrafică Tribunalului Ilfov, «Joi 20 aprilie la ora 7 și un sfert seara», reclamație pe care «știu că ați primit-o prea tîrziu ca să mai puteți opri reprezentarea». În aceeași seară, telegrafiază și Direcției teatrelor: «Negăsind la Dv. protecția ce mi-o datorăți, am reclamat parchetului. Aștept să văd dacă trebuie să mai reclam mult mai sus»⁷. Sezisat de

¹ «O nouă berărie *Bene bibenti* pe strada Șelari își închise obloanele în 1895, cînd, pe toamnă, Caragiale luă concesiunea restaurantului gării Buzău, pe care n-o ținu decît un an, căci nu era fructuoasă» (G. Călinescu, *Ist. lit. rom.*, Buc., 1941, p. 433).

² «Țara», III, 1895, aprilie 13, p. 2. Anunțul acesta apare zilnic de la 6 martie 1895 pînă la 21 martie 1895 cu diverse variații de reclamă, ca: «Cine vrea să rîză, să mcargă joia viitoare la Teatrul Național» (nr. 561 din 14 aprilie, 1895), sau: «Astăseară se joacă O scrisoare pierdută, frumoasa comedie a lui Caragiale, în beneficiul talentaților artiști Toneanu, Jianu și Brezeanu. Aviz celor care n-au luat încă bilete» (nr. 567 din 21 martie 1895).

³ «*Scrisoarea pierdută* la tribunal în «Lupta», XII, 1895 aprilie 30, p. 1. Cunoașterea acestui articol ne-a fost mijlocită de prof. Șerban Cioculescu.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Scrisoarea este transcrisă după originalul aflat la Arh. Stat. Buc., dos. 1143/1895, f. 89, Fond Teatrul Național.

⁶ Hirtia nu este semnată, nefiind originalul răspunsului, ci copia păstrată în arhiva Direcției Generale a Teatrelor. Ea este adresată: «Domniei Sale Domnului I. L. Caragiale la Buzău» (Arh. St. Buc., dos. 1143/1895, f. 90).

⁷ «*Scrisoarea pierdută* la tribunal, loc. cit.

depeșa telegrafică a lui Caragiale, primul procuror al Tribunalului Ilfov se adresează Direcției Teatrelor:

«București 1895, luna aprilie 24

Domnule,

Domnul Caragiali, autorul piesei «Scrisoarea pierdută», ne telegrafiază că la Teatrul Național se joacă fără autorizația dînsului piesa «Scrisoarea pierdută».

Domnule Director, conform art. 342 C.P. nu se poate, fără voia autorului, reprezenta scrierile sale.

Vă rog să ne comunicați dacă este adevărat că s-a jucat o piesă a D-lui Caragiali și în ce condițiuni.

Primiți, vă rog, asigurarea distinsei noastre considerațiuni.

Pr. m Procuror Secretar
Alex. N. Săulescu V. G. Ursache»¹

În urma acestei adrese, direcția redac-tează un lung și oficial răspuns:

«Anul 1895, Aprilie 25, no 235

Domnule Prim Procuror Trib. Ilfov, Drept răspuns la adresa D-voastră cu Nr. 7932 relativă la o reclamațiune tele-grafică a D-lui I. L. Caragiale, deși sur-prinși de amestecul onorabilului parchet într-o afacere de asemenea natură, care nu poate cădea sub previziunile vreunui articol din Codul Penal, totuși pentru res-pectul ce noi credem că se datorește unei autorități constituite, avem onoarea a vă răspunde următoarele:

Pe baza legii teatrelor și a regulamentelor sale, în virtutea căroră direcțiunea a lucrat întodeauna, D-l Caragiali, prin petițiunea înregistrată de noi la nr. 514 din 8 octombrie 1884, a supus spre aprobare comitetului nostru piesa D-sale în chestiune, «Scri-soarea pierdută», cerînd totodată și un avans bănesc asupra drepturilor sale de autor. Comitetul, admițînd cererea auto-rului, a și făcut avansul ce D-sa cerea, piesa rămînînd după cererea și consimțămîntul său în repertoriul Teatrului Națio-nal. De atunci, știut este de notorietate publică, că piesa D-sale a fost jucată în nenumărate rînduri pe scena noastră. Încă de la început dară, vedeți că nu poate fi vorba de lipsă de consimțămînt din partea autorului și prin urmare de apli-carea art. 342 C. P.

Dacă D-l Caragiali pretinde, însă, că ar avea ceva drepturi de autor de încasat, ceea ce nu poate să fie, deoarece Domnia (sa) a rămas dator către direcțiune, aceasta ar fi o chestiune eminamente civilă, de judecat între noi și autor, pe care cale, cu scriptele, dosarele și registrele noastre, ne-ar fi ușor să ne apărăm contra verii căror petițiuni ce D-lui Caragiali i-ar plăcea să formuleze contra noastră.

Pe baza legilor și regulamentelor noastre, fiind dat consimțămîntul scris al D-lui Caragiali, nu credem că odată dobîndit pentru direcția teatrului dreptul de a face să se joace o piesă, și după cheltuielile ce ar fi făcut cu montarea piesei, autorul să poată, pe calea ce a ales D-l Caragiali, să împiedice pe direcțiune de a juca piesa.

Această interpretare, contrarie legilor noastre și spiritului art. 342 ce D-voastră invocați, ar fi prea dăunătoare intereselor noastre și nu credem, că aceasta D-voastră să fi avut în vedere.

Primiți, etc.»²

Argumentele sînt plauzibile în măsura în care se invocă dreptul legal al direcției de a reprezenta piesa aceasta. Într-adevăr, Caragiale oferise spre reprezentare, 11 ani mai înainte, comedia «*O scrisoare pierdută*» operă rămasă, după aceea, în repertoriul Teatrului Național. În baza acestei cedări a dreptului de autor, Gr. C. Cantacuzino își permisesese să încuviințeze beneficiul ce stîrnise minia lui Caragiale. Iată documentul prin care Caragiale oferea Teatrului Națio-nal piesa sa:

«Domnule Director General,

Supunîndu-vă cu respect piesa mea «O scrisoare pierdută» — comedie în patru acte, — pentru a fi, după cum ați dispus Dv. și Onor. Comitet Teatral, luată numai-decît în studiu de Societatea Dramatică -- vă rog să binevoiți a-mi acorda un avans de 500 lei asupra drepturilor mele de autor. Această sumă mi se va reține întreagă din drepturile mele de la întîile reprezentații ale acestei piese.

Binevoiți, vă rog, Domnule Director General, a primi asigurarea respectului ce vă port, al D-voastră servitor.

I. L. CARAGIALE »³

¹ Arh. St. Buc., dos. 1143/1895, f. 94.

² Copie de pe răspunsul adresat primului procuror al Trib. Ilfov, Arh. St. Buc., dos. 1143/1895, f. 95

³ Arh. Stat. Buc., dos. 747/1884, f. 61 v. Cererea e înregistrată la nr. 514/8 octombrie 1884.

Pe cerere se află următoarea rezoluție scrisă de mîna directorului: «Luînd avisul D-lor membri ai comitetului teatral se aprobă a se face un avans de patru sute lei, care se vor reține, atît această sumă cît și ace(e)a ce debitează de mai înainte din dreptul său de autor. Gr. Cantacuzino».

O altă apostilă, din păcate nedată, spune: «La dosar deoarece i s-a(u) poprit sumele ce datora»; și semnează Vieroșanu, secretarul teatrului.

Cît privește învinovățirea pe care directorul general o aduce lui Caragiale că «Domnia (Sa) a rămas dator către direcțiune», e greu de admis acest lucru, întrucît, conform rezoluției lui Cantacuzino («Să se plătească D-lui Caragiale 10% din rețeta brută pentru dreptul de autor»), aceasta urma să încaseze o sumă¹ ce ajungea să acopere și cei patru sute lei, primiți ca avans și aceea ce «debitează de mai înainte».

E cert însă, că autorul *Scrisorii pierdute* avea și motive de ordin estetic (dat fiind dreptul moral al unui scriitor asupra operei sale), să protesteze contra reprezentării «pripite» a piesei. Să vedem în ce măsură este justificat protestul său.

În reprezentăția incriminată, urma să apară Nottara, I. Petrescu, I. Niculescu, Catopol, ca actori consacrați, «și alții». În acești «și alții» este vorba de Constanța Gănescu, I. Brezeanu, I. Jianu și V. Toneanu, ultimii trei fiind chiar beneficiarii spectacolului. De ce protestează Caragiale împotriva acestora, e dificil de răspuns. V. Toneanu, I. Brezeanu și I. Jianu, oricît de tineri, se bucurau totuși de simpatie din partea publicului și nu mai erau niște începători. I. Jianu, gagist cu 240 lei pe lună, avea 12 ani de stagiu în Teatrul Național în aprilie 1894, cînd cerea să fie admis ca societar. V. Toneanu primise titlul de societar cl. III-a în 1894, împreună cu Maria Ciucurescu, C. Costescu, Marietta Ionașcu-Papadopol ș.a. I. Brezeanu era și el, la această dată, candidat la gradul de societar. În plus, el avea într-o oarecare măsură experiența

teatrului caragialesc, întrucît jucase, în stagiunile anterioare, rolul lui Nae Ipingescu din *O noapte furtunoasă*. Dacă totuși, Caragiale era contra acestei reprezentării motivul nu putea fi neîncrederea în forțele artistice, luate ca individualități, ci teama că timpul scurt, în care urma să se joace piesa, va da naștere unei «improvizări», unei «înjghebări»... străine de orice intenție artistică».

Cît privește reclamația ulterioară, adresată tribunalului, după spectacol, ea apare perfect îndreptățită pentru că, după cum spune Caragiale, artiștii «și-au permis, cu autorizarea direcției și în contra oricărei tradițiuni, să-și facă măști după chipurile unor persoane onorabile și-nalt puse în societate, lucru ce mă păgubește foarte mult și în contra căruia trebuie să se revolte cu toată puterea conștiința mea de artist, lucrările mele fiind nu niște bufonerii, menite să parodieze în treacăt persoane reale, ci niște lucrări de artă cu intenția a înfățișa într-un mod mai durabil tipuri ideale;»² (ideale, în sensul de general valabile — M. F.).

Ecouri apărute în presă, la cîtva timp după reprezentație, vin să confirme temerile anterioare ale lui I. L. Caragiale și să justifice reclamația sa. Un cronicar autoritar ca Ion C. Bacalbașa scrie: «S-a mers însă și mai departe cu piesa d-lui Caragiale. Prin chipul în care a fost interpretată, s-a luat personajelor caracterul lor general și au fost îmbrăcate în haina strîmță și vremelnică a unui tip anumit, pe care nu l-a dat, la care nici nu s-a gîndit, poate, autorul.

Un artist, d. Niculescu, a făcut din Cațavencu, tipul palavragiului, al omului fără scrupule și care voiește să ajungă cu orice preț și prin orice mijloace, un anume personaj politic, d-sa și-a făcut figura d-lui G. D. Pallade»³.

Iar un cronicar semnînd Ralamb, pseudonim în care se poate ghici numele lui Haralamb G. Lecca, spune că Nottara a interpretat pe Tipătescu într-o manieră care a făcut pe cineva din sală să exclame în

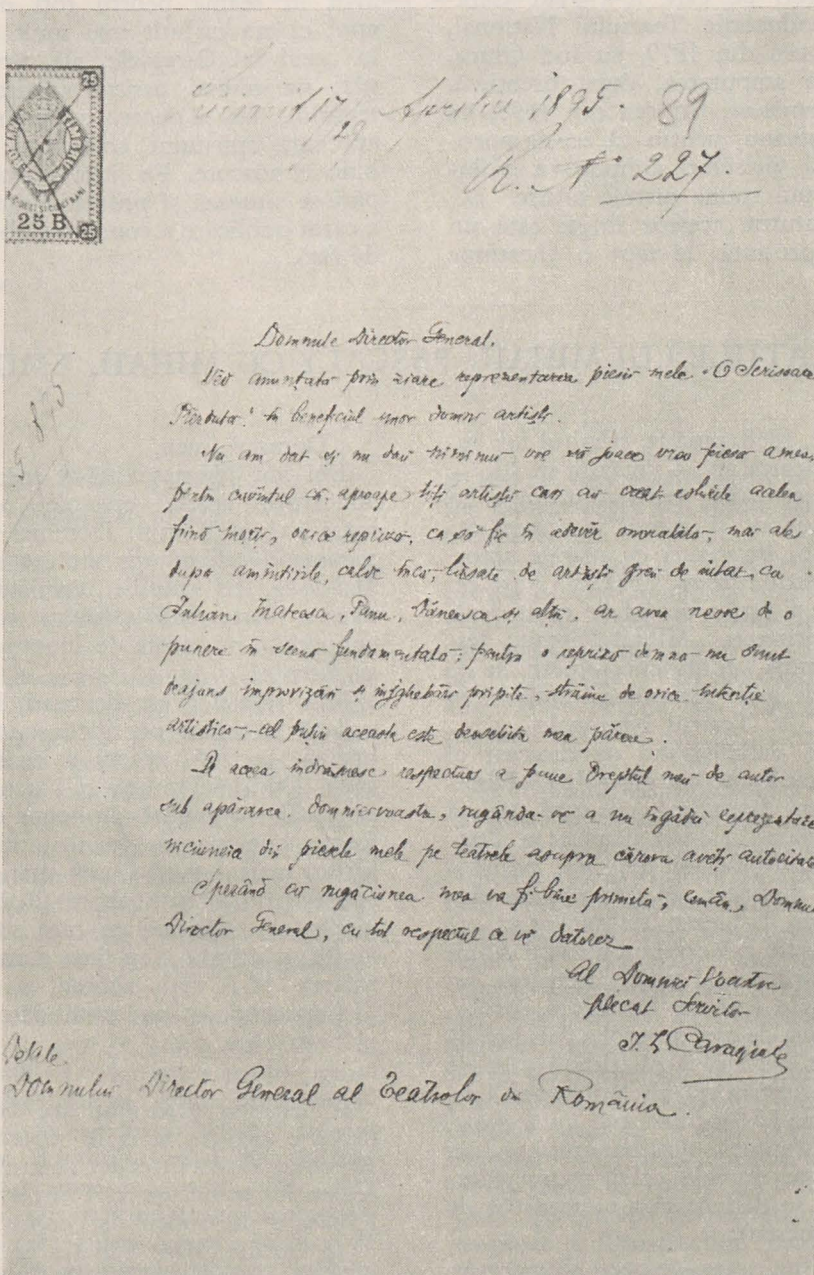
¹ Urmărind borderourile de venituri și cheltuieli realizate la reprezentațiile cu *O scrisoare pierdută*, se constată că în interval de 40 de zile (13 noiembrie 1884, data premierii, pînă la 23 decembrie, 1884) piesa a fost jucată de 12 ori, la 13, 15, 18, 20, 22, 25, 27, 29 noiembrie și 2, 4, 9 și 23 decembrie 1884. La aceste reprezentații au asistat peste 7 000 de spectatori. Rețeta brută a fost de 23 610,50 lei, ceea ce dădea ca drept de autor 2 361 lei (Arh. Stat. Buc. dos. 747/1884).

² «*Scrisoarea pierdută*» la tribunal, loc. cit.

³ I. C. Bacalbașa, *Cronică teatrală*, în «Lupta», XII, 1895, 5 mai, p. 2. (G. D. Pallade (1858—1903), om politic liberal, ziarist, avocat, fost colaborator la «Romînul», director politic al «Gazetei poporului», ministru în mai multe rînduri).

timpul spectacolului, «parcă e Othello». Se spune de asemenea despre Constanța Gănescu, interpreta Joițichii, că nu-și știa

știe ca «băiat de treabă», aflăm că a avut, în mod inexplicabil, o comportare mediocră și «n-a dat jocului nimic care să-i



Facsimil de pe o cerere a lui I. L. Caragiale. Arb. St. Buc., dos. 1143/1895 f. 89, Fond Teatrul Național.

bine rolul, așa încît «construcțiile frazelor, din cauza prea deselor improvizatăii, erau adeseori ca vai de lume»¹. Despre Toneanu, pe care cronicarul îl

atrage aplauze». Nu se pomenește nimic despre interpretarea lui I. Jianu, nici a lui Brezeanu. Se știe însă că acesta din urmă a strălucit, cîteva decenii la rînd,

¹ R a l a m b, «Gazeta poporului», I, 1895, nr. 67, 22 aprilie, p. 3.

în Cetățeanul turmentat, cucerindu-și, între, timp, nu numai îngăduința, dar și laudele meritate ale autorului.

Conflictul acesta face parte dintr-un șir de neînțelegeri pe care le-a avut Caragiale cu conducerile Teatrului Național, cum a fost cea din 1879, cu Ion Ghica, prilejuită de amputarea, după premieră, a *Noptii furtunoase*, ori cea din 1898, cu Petre Grădișteanu, pentru că acesta aprobase jucarea pieselor «împotriva voinței mele», cum spune marele satiric.

Comun tuturor acestor litigii este un lucru ce reprezintă de fapt o chestiune

de principiu: dreptul legitim al autorului de a fi consultat, evident, atîta timp cît se află în viață, ori de cîte ori i se joacă o piesă. Dacă principiul acesta trebuie avut în seamă pentru toți dramaturgii, apoi el era cu atît mai mult obligatoriu în cazul lui Caragiale, ale cărui preocupări nu numai pentru rostirea fidelă a textului, dar și pentru o punere în scenă adecvată spiritului comediilor sale, sînt bine cunoscute. Pe linia acestor preocupări se situează și protestul său din 1895, a cărui publicare a constituit obiectul notei de față.

MIHAI FLOREA

DIN RELAȚIILE LUI MIHAIL PASCALY CU MIHAIL EMINESCU ¹

Din mai 1868 pînă la sfîrșitul lui august același an — așa cum se știe — Eminescu face parte din trupa lui Pascaly ca sufler și colindă în această calitate Ardealul, împreună cu marele actor. În timpul acestui turneu, legăturile între cei doi par a se fi strîns destul de mult dacă, întors la București, Mihail Pascaly desfăcîndu-și trupa, consideră nimerit și de datoria lui de a-și plasa fostul sufler în același post, la Teatrul Național.

La această dată, postul de director al primei noastre scene era girat de C. Dimitriad, actorul împreună cu care Mihail Pascaly fondase în 1863 Compania Dramatică de la Bossel și de care, peste o stagiune se disociase, în urma unor violente dispute. E lesne de închipuit, că raporturile între cei doi nu puteau fi dintre cele mai cordiale. Totuși, prețuirea lui Mihail Pascaly față de Eminescu, probitatea și omenia de care actorul a dat dovadă totdeauna, îl determină să trimită plin de sollicitudine, următorul bilet direcției Teatrului Național ² (documentul nu e datat, nu cuprinde numele destinatarului și nici nu pomeneste numele celui recomandat; din context se deduce clar că e vorba de Mihail Eminescu):

«Domnul meu,

Îmi iau libertatea să-ți recomand pe aducătorul acestei epistole: om al literelor și bun Român. Domniei tale dar ți-l recomand. Este unu străin român din Moldova, cu studiile terminate în Cernăuți: foarte cult, foarte studios, cu cunoștințe minunate de literatură germană și Română.

Este sărac și pe drumuri, l-am avut sufler la mine: pe lingă știință este laborios, activ, exact și foarte cum se cade. Dacă vei putea se-i acordezi locul de al II-lea sufler cu toate că poate fi foarte bun pentru locul înteu, ai face lui un mare serviciu, un mare bine, care ar fi prin drept acordat unui tineru inteligent, capabil și care vă va datori mult, căutîndu a se face demn de susținerea ce-i veți acorda.

Împlîindu-mi o santă datorie primiți
...etc ³.

MIHAIL PASCALY ⁴

Intervenția actorului are ecou. Eminescu e angajat, și la 18 septembrie 1868, acesta adresează direcției Teatrului Național o petiție, prin care cerc un avans asupra lefii sale de sufler și copist.

În aprilie 1869 funcția sa în această calitate încetează ⁵.

LEȚIȚIA GITZĂ

¹ În afara celor două documente cunoscute în legătură cu activitatea de sufler a lui Eminescu la Teatrul Național și publicate de Bogdan Duică, dăm publicității unul inedit, referitor la momentul angajării marelui poet în acest post.

² Directorul General al Teatrelor la acea dată era Gr. Bengescu.

³ Arh. Stat. Buc. Fond Teatrul Național, dos. 274/1868, p. 92.

⁴ În proiectul de buget al Teatrului Național pe stagiunea 1867-1869 înaintat Ministerului Cultelor și Instrucțiunii la 30.XII.1868, în listele personalului administrativ figurează M. Eminescu (sufler II și copist) cu salariul de 166,66 lei pe lună, precum și în conturile de venituri și cheltuieli ale Teatrului Național începînd din luna octombrie 1868 pînă în martie 1869 inclusiv (Fond. T. N., dosar 274/1868 și 294/1869).

RECENZII

FLOREA BOBU FLORESCU

Opincile la români

Editura Academiei Republicii Populare
Române, București, 1957, 170 p. + 129
ilustrații.

Editura Academiei inaugurează cu această publicație o nouă colecție: Studii de artă populară și etnografie. Dintru început trebuie spus că atât coperta (în compunerea și culorile ei), hîrtia pe care este tipărit volumul, legătura cartonată, cămașa, cît și reproducerea fotografică sînt de o calitate superioară. Lucrarea are 170 de pagini și 129 ilustrații (fotografii și desene). Textul cuprinde două rezumate în limbile rusă și franceză, ca și traducerea legendelor în aceste două limbi.

Obiectul studiului este un element de port, răspîdit încă și astăzi, opincile. Ele s-au menținut de-a lungul vremilor datorită însușirilor lor, a condițiilor economice vitrege din trecut și în bună măsură adaptării la condițiile mediului natural și profesiile oamenilor, așa cum arată clar autorul. Informațiile culese în muzee, și mai ales cele culese asupra formei vii a opincilor, ca elemente de port încă în uz, constituie baza materialului faptic ce ni se prezintă. Într-adevăr, autorul înregistrează un mare număr de exemplare pe care le repartizează geografic, le clasifică. Această primă fază, posibilă datorită formației de etnograf, a fost necesară pentru extinderea cercetării la trecut. Dar legarea de trecut necesită și ea cunoștințe întinse, pericolul unei erori fiind mult mai mare în această direcție. Autorul a dat dovadă

și aci de cunoașterea surselor importante fie monumente, fie studii asupra acestor monumente.

Interesul lucrării constă în două aspecte: primul îl constituie însăși noutatea faptelor expuse. Al doilea, îl constituie metoda pe care se întemeiază lucrarea. În cele de mai jos vom arăta în paralel faptele propriu-zise, cît și metoda, așa cum se desprinde ea din lucrare.

★

În legătură cu cunoașterea unui articol de port, ne spune autorul, « se pune de obicei o complicată problemă de geneză: el poate apărea cînd ca un rezultat al culturii specifice a unui popor, cînd ca o contaminare a unei forme locale cu una venită din altă parte, sau, în sfîrșit, ca rezultat al unei influențe directe din partea unei alte culturi, ca o consecință a contactelor istorice dintre popoare. Cunoașterea unui element de cultură materială este astfel și ea legată de cunoașterea dezvoltării istorice a unui popor » (p. 5). Pornind de la acest principiu, autorul a căutat peste tot unde a crezut că pot fi găsite, informații despre elementele vieții materiale a iliro-tracilor, moment socotit ca punct de plecare important, pentru viața materială actuală a romînilor (vezi și studiul aceluiași autor despre *Interpretarea elementelor etnografice de pe monumentul de la Adamklissi (Tropaeum Traiani)*, publicat în « Studii și cercetări de istoria artei », nr. 3—4, 1955). Munca în această direcție a fost însă precedată de ceea ce arătam mai sus, cunoașterea prezentului; este vorba de folosirea unei metode astăzi cunoscute de cercetătorii aspectelor trecutului, fie ei etnografi,

sociologi ori istorici: anume se pleacă de la fapte cunoscute, noi, spre fapte mai puțin cunoscute din trecut, metodă arătată de autor ca « diacronică ».

Unde există informații despre încălțăminte în spațiul iliro-tracilor? Dăm informațiile în ordinea în care autorul le înșiruie: 1) Ceramica descoperită la Turdaș (datată circa 3000—2500 î.e.n.) cuprinde vase cu picior în formă de picior omenesc. Pe acestea autorul le recunoaște și stabilește elemente ce îi permit să afirme că este vorba de o « opincă îngurzită uniform, iar la gleznă, urmele ațelor înfășurate » (fotografia piciorului apare în lucrare). Se menționează și un al doilea picior de vas pe care se recunosc noțiunile unei opinci; 2) La Kostelitz în Boemia (cultura Halstatt) apare o reprezentare de opincă pe un picior de vas, la care autorul deosebește mai bine elementele constitutive, și îi alcătuiește chiar croiul, fiind vorba de un tip purtat încă și astăzi în vestul țării; 3) La Bihać în Bosnia, pe o piatră funerară din sec. al VI-lea e.n., un personaj poartă o opincă. Și aci autorul distinge clar detaliile și poate stabili croiul. Aceste prime trei exemple fac parte din aceeași categorie, « opinci fără gurgui, încrețite uniform la partea anterioară ». Ele se bazează pe încrețirea uniformă a unei bucăți de piele în partea ei rotunjită din față; 4) La Dürrenberg (în Austria), într-o mină de sare, în care exploatarea a durat de la începutul Halstatt-ului pînă la sfîrșitul epocii Latène s-a descoperit o opincă. Autorul stabilește și aci croiul și modul de folosire al ei, stabilind o indentitate între ea și opincile actuale; 5) Pe Tropaeum Traiani, monument ridicat la Adamklissi, autorul recunoaște la două dintre personajele socotite dace, opinci, reconstituindu-le structura. Celelalte personaje socotite dace poartă în picioare « cento », care nu apare la romanii reprezentați pe monument. Autorul consideră că este vorba de o încălțăminte de război, pe care dacii au adoptat-o de la romani. Faptul este interesant, și poate că această problemă ar fi trebuit expusă mai dezvoltat. Cele două din urmă opinci sînt așezate de autor pe baza croiului lor, într-o singură familie: « opinci iliro-tracice cu gurgui », la care bucata de piele din care se lucrează încălțăminte este un dreptunghi perfect, deosebit de prima familie, cu partea din față rotunjită. Prin îngurzirea acestei bucăți de piele, ia naștere gurguiul, partea ridicată din față.

După stabilirea acestor două prototipuri autorul stabilește momentele evoluției celui

de-al doilea (cu gurgui), și imaginează o serie de tipuri ipotetice, care ar fi trebuit să existe pentru a forma trepte intermediare între forma cea mai simplă și cea evoluată, reprezentată pe monumentul de la Adamklissi. Cu aceasta se încheie prima parte a demonstrației: cunoașterea amănunțită a formelor din trecut, întemeindu-se pe informațiile atît ale prezentului cît și pe cele arheologice.

În a doua parte, sînt cercetate opincile la romîni, pornind de la cele mai vechi informații (*Chronicum pictum Vindobonense* manuscris datat din 1358) și diferitele documente, mai ales transilvănene, care înregistrează opinca. Opincile întîlnite astăzi prin sate formează obiectul unei analize amănunțite care dovedește o îndelungă și obositoare cercetare a temei. Sînt expuse pe rînd tehnica producerii, categoriile și tipurile. Clasificarea tipurilor se face în cadrul acelorași două familii stabilite și pe baza informațiilor arheologice: « opinci de tradiție iliro-tracică fără gurgui, îngurzite uniform la partea anterioară », și « opinci de tradiție iliro-tracică cu gurgui ». Din nou, primele nu apar cu variante; în schimb cele din urmă au un număr impresionant de forme. Autorul le expune pe rînd, sistematic, dîndu-ne croiul, reproducerea lor fotografică și hărțile cu așezarea geografică.

Analiza tuturor acestor elemente, duce pe autor la concluzia care de fapt s-a făcut simțită de-a lungul întregii lucrări: există o continuitate de forme ce merge pînă la indentitate uneori, între opincile din spațiul iliro-tracic și cele romînești actuale. Ceea ce este mai surprinzător, e că printre piesele purtate azi se recunosc tipurile ce formau trepte intermediare ipotetice, stabilite de autor, la opinca cu gurgui reprezentată pe monumentul de la Adamklissi și cea găsită la Dürrenberg.

În ansamblul ei, lucrarea dovedește atît experiența de cercetător a autorului cît și metoda științifică urmărită: studiul unui element de port a fost întemeiat pe toate informațiile care pot aduce o clarificare, de la cele mai vechi monumente la cele mai noi, și de la informațiile pur etnografice la cele aflate în alte discipline (istorie, lingvistică, arheologie). Autorul folosește cu aceeași familiaritate analiza croiurilor caracteristică etnografiei, cît și cartarea elementelor descrise, metoda caracteristică etnografiei. Lucrarea este un aport pozitiv la cunoașterea formelor de viață ale poporului român.

PAUL STAHL

În etnografia românească, Florea Bobu Florescu se impune pe zi ce trece tot mai mult. Articolele, studiile și lucrările de specialitate, referitoare la geneza, evoluția și tipologia unor forme esențiale de artă populară română cu străvechi implicații etnice în spațiul carpato-balcanic, ne-au deprins cu o înțelegere mai adâncă a culturii noastre materiale și o metodă de lucru fără reticențe și extrem de riguroasă.

Ultimul lui studiu, publicat în colecția: « Caiete de artă populară », intitulat, *Portul popular din Muscel*, este o minuscule monografie etnografică, rezultată în cea mai mare parte a ei din cercetarea directă la teren a regiunii subcarpatice și intra-carpatică în discuție, și în rest de documentarea istorică de bibliotecă.

Cu stilul lapidar care-l caracterizează, autorul utilizează atunci când economia lucrării o cere, amănuntul semnificativ sau documentul relevant.

Întii sînt scoase în evidență caracterelor lui dominante sau esențiale, adică genul proxim, prin care acesta se leagă de portul vecin ardelenesc, cu care de altfel are foarte multe contingente tipice și morfologice, rezultate fie din substratul comun, fie din atîtea migrațiuni, întrepătrunderi, contaminări sau influențe reciproce. Apoi sînt trecute în revistă, caracterelor particulare regionale sau diferențele specifice, prin care portul popular din Muscel capătă individualitate artistică în cadrul portului general românesc. Ordinea prezentării caracterelor particulare regionale merge în mod firesc, de la « portul femeiesc » la cel « bărbătesc », de la elementele de port legate de anotimpuri și zile de muncă sau sărbătoare, la diferitele părți ale corpului omenesc care le folosește.

Piese de port însă nu sînt înfățișate numai descriptiv, ci și terminologic și ilustrativ; toate acestea bineînțeles atît pe cît permite o schiță monografică de factura și proporțiile celei efectuate în colecția « Caietelor de artă populară ». Descrierile portului popular din Muscel, în ansamblu ca și în amănuntele lui, nu urmăresc decît zesisarea obiectului monografic în toată complexitatea și implicațiile lui artistice și etnografice. Terminologia părților componente ale veșmintelor; denumirile locale ale ornamentației și motivelor decorative care împodobesc piepții, stanii și poalele cămă-

șilor femeiești și bărbătești, fotele, briele și maramele, a tehnicii muncii cusutului și brodatului etc., abundă la fiecare pagină, astfel încît din acest punct de vedere s-ar putea spune că lucrarea prezintă și un prețios interes filologic. Documentarea grafică însoțește permanent pe cititor și-i fixează vizual anumite aspecte ale problemei de la schițele geografice ale ariilor de răs-pîndire a celor mai reprezentative elemente de port, pînă la reproducerile din unii maeștri ai picturii românești care au abordat subiecte etnografice, ca: Popp Szathmary și Nicolae Grigorescu. Ilustrațiile dinafara textului, alcătuite în majoritatea lor din fotografii în negru și alb, și planșele colorate sînt selecționate cu multă competență și scrupulozitate. Se vede limpede că autorul nu urmărește să epateze prin confecționarea și utilizarea lor artistică, ci numai să argumenteze fotografic, ceea ce și-a propus de altfel să demonstreze teoretic în text.

Multiplele referințe genetice ale unor piese de port fac pe cititor să valorifice din punct de vedere istoric « substratul comun al portului românesc », care în esență și structura lui păstrează evidente trăsături tipice și stilistice iliro-trace.

Prin felul cum pune și mai ales rezolvă sintetic această dificilă problemă de artă populară, Florea Bobu Florescu contribuie cu o lucrare în plus la cunoașterea și « înțelegerea dezvoltării generale a portului popular românesc în țara noastră » și ceea ce este tot atît de remarcabil, la întocmirea unui corpus etnografic, fie el și miniatural, de care se simte în ultima vreme atîta nevoie.

Prezentarea grafică a lucrării de către Editura de stat pentru literatură și artă este la înălțimea conținutului: *Omnia vincit labor*.

R. VULCĂNESCU

IULIUS BIELZ

Arta aurarilor sași din Ardeal

E.S.P.L.A., Buc., 1957.

În studiul său despre arta prelucrării metalelor prețioase în Transilvania, I. Bielz arată că dezvoltarea neobișnuită a acestei arte se datorează atît bogăției în aur a pămîntului cît și organizării meseriașilor în bresle puternice, adevărate școli de artă. Din cele mai vechi timpuri, s-au găsit în acest pămînt obiecte făcute din metale prețioase. După epoca

migrațiilor însă, o dată cu înființarea Episcopiei Alba-Iulia, în anul 1003, încep să se lucreze sistematic obiecte de cult în atelierele mănăstirești, cum și pe moșile nobililor. Aceste obiecte erau executate după modele bizantine. Autorul studiului prezintă un scurt istoric al organizării breslei aurarilor. Sașii, colonizați în Transilvania, au adus cu ei meșteșugul prelucrării metalelor prețioase din regiunea Rinului și a Moselei. În secolul al XV-lea în orașele importante ale Transilvaniei, iau ființă breslele aurarilor, cu regulamente stricte și sigilii proprii. Împuternicite de o situație economică înfloritoare și de marea cerință de obiecte prețioase — atît de cult cît și profane — breslele aurarilor ajung cu timpul să aibă reprezentanți în afacerile orășenești, chiar să conducă unele orașe și să contribuie substanțial la construirea și întreținerea întăriturilor orașelor fortificate.

I. Bielz relatează apoi, cit de cunoscuți și apreciați erau meșterii aurari ai Transilvaniei de domnii țărilor romine și cum cu obiectele lucrate de ei se putea cîștiga bunăvoința sultanilor turci și a principilor puternici din Europa. Acești meșteri erau chemați să lucreze atît la Moscova cît și în mai toate țările, căci faima lor se răspîndise peste tot continentul. În decursul veacurilor însă, din pricina incursiunilor, a prădărilor sau a confiscărilor averilor, cea mai mare parte din obiecte s-a pierdut. Au mai rămas însă destule exemplare pentru ca să se poată urmări diversele etape de dezvoltare ale acestei arte.

Autorul arată că nu se poate urmări dezvoltarea stilurilor treaptă cu treaptă, căci elemente de stil timpuriu sînt amestecate cu forme mai tîrzii. Astfel stilul Gothic timpuriu preia unele caractere Romanice. Stilul Gothic tîrziu impune forme arhitectonice mai zvelte și înlocuiește ornamentarea prin «niello», «grubenemail», și presărarea cu pietre prețioase proprie stilului Romanic, cu filigranul, granulația și emailul filigranat de tip transilvănean. În secolul al XVI-lea, stilul Renașterii înlocuiește Goticul, preferînd lucrarea metalelor în «repoussé». Acest stil ține formal pînă în secolul al XVII-lea, dar se prelungește de fapt pînă în secolul al XVIII-lea, în plin Baroc. Barocul va transforma echilibrul formelor decorative ale Renașterii, printr-o ornamentică plină de mișcare, formată din ghirlande de fructe, îngerași, sculpturi în fildeș, scene mitologice și alegorice, lucrate în relief, în felul în care se lucra aurul în secolul al XVII-lea la Augsburg și

Nürnberg. Ca o influență a artei orientale se răspîndește în secolul al XVII-lea maler-emailul oriental. Ornamentica obiectelor de stil Rococo se caracterizează prin asimetria liniilor și prin luxurianța motivelor în formă de scoică și filet.

Pentru a ilustra mai bine evoluția artei metalelor prețioase din atelierele Transilvaniei, I. Bielz descrie apoi o serie de obiecte de cult și profane, din epoci succesive, insistînd mai mult asupra tehnicii preferate de fiecare stil. Autorul arată, că specificul ardelenesc se poate recunoaște din concentrarea într-o formă desăvîrșită, a mai multor procedee ornamentale cît și din îmbinarea reușită a elementelor diferitelor stiluri. I. Bielz indentifică o mare parte din meșterii aurari, autorii acestor odoare, oprindu-se mai mult la cel mai de seamă aurar al Barocului maestrul Sebastian Hann și la familia Mai, care a lucrat aproape timp de un secol, unele din cele mai frumoase obiecte ale Barocului.

Studiul lui I. Bielz se termină cu o scurtă prezentare a podoabelor ce fac parte din costumul național săsesc: paftaua, cingătoarea și acul de prins marama, arătînd că aceste giuvaeruri întrunesc calitățile artei ardelenesti, prin îmbinarea reușită a celor mai diverse feluri de lucrare a metalelor prețioase.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, o dată cu încheierea epocii feudale, se stinge și perioada de înflorire a orfevrăriei transilvănean.

Studiul lui I. Bielz are meritul de a ne fi prezentat într-o formă concisă și sistematică, arta aurarilor sași din Transilvania și de a ne face cunoscută, cit de prețioasă a fost contribuția acestor vrednici meșteri, în mișcarea culturală a Transilvaniei. Această prezentare sobră și sugestivă a artei prelucrării metalelor prețioase în Transilvania este completată de ilustrații frumoase și planșe colorate, care exemplifică afirmațiile autorului.

CORNELIA PILLAT

IULIUS BIELZ

Hans Hermann

E.S.P.L.A., Buc., 1956.

Monografia lui Iulius Bielz incepe cu un scurt istoric al picturii de șevalet din Transilvania. Întrucît lucrarea se adresează publicului românesc, ar fi fost poate necesare cîteva rînduri în plus, despre

arta sașilor din Transilvania, destul de puțin cunoscută în restul țării. Vom încerca, în câteva rânduri, să oferim o privire de ansamblu asupra acestei picturi, spre a putea înțelege și mai bine opera lui Hans Hermann.

Partea introductivă a monografiei ridică o problemă de istoria artei din Ardeal și anume: care este începutul picturii săsești?

Istoricul acestei arte, Victor Roth, îl plasa spre sfârșitul secolului al XIX-lea (1885), deoarece cei mai de seamă artiști de pînă atunci «veniseră aproape fără excepție, din străinătate», începînd¹, cu fresca lui Rosenau din biserica evanghelică din Sibiu sau cu altarele gotice ale lui Vincentius și pînă la apariția lui Dörschlag în Sibiu.

Iulius Bielz înclină să fixeze originea în secolul al XVII-lea, o dată cu apariția lui Ieremia Stranovius, venit în Sibiu din Sillesburg, azi în Republica Cehoslovacă, în a doua parte a secolului al XVII-lea. Cu toate că fiul său, Tobias Stranovius, s-a născut în Sibiu, activitatea lor a fost întîmplătoare și efemeră, fără urmări pentru mișcarea artistică locală, deși opera lor este remarcabilă. Tobias, neavînd rădăcini în pămîntul natal, părăsește Transilvania, după moartea părinților, fără să se mai întoarcă, pentru Anglia, Olanda sau Germania.

Noi credem că Martin Stock (1742—1800) poate fi considerat adevăratul pionier al picturii săsești, ca unul care a pornit din Sibiu și a activat apoi în urbea natală, reușind să se impună, pe drept, ca unul din portretiștii cei mai talentați ai barocului vinez. În această a doua parte a secolului al XVIII-lea lucrează și Bergmann, vine și familia Neuhauser din Viena, iar Brukenthal îi ajută pe toți, chiar și pe Anselm Wagner din Banat. Mănunchiul acesta de artiști a creat primul nucleu local de artă, gravitînd mai toți în jurul personalității de mecena a lui Brukenthal.

Un al doilea moment de efervescență artistică din Sibiu, se înregistrează spre sfârșitul secolului al XIX-lea, în jurul lui Karls Dörschlag, venit și el din Germania. Legătura o face Theodor Glatz, venit din Viena, ca profesor de desen în Sibiu. Dörschlag reușește să strîngă în jurul lui cîțiva artiști locali, dintre cei mai răsăriți, ca; Robert Wellmann, Arthur

Coulin, Fritz Schullerus, Ziegler, Smigheleski, cărora li se raliază, mai tîrziu, și Hans Hermann, ca cel mai tînăr.

Care este estetica și limbajul plastic al acestui grup? Aderenții lui continuă a păstra aceeași optică realistă, pe care a avut-o și Stock, însă nici unul nu se ridică la înălțimea talentului acestuia. Deși contemporani cu impresionismul, ei sînt refractari oricăror inovații, preferînd limbajul sigur și comod al tradiției, la unii din ei, înregistrîndu-se, cel mult, ecouri secesioniste. În operele lor accentul cade pe desenul corect, uneori savant dar de cele mai multe ori rece. Ei nu vibrează în fața naturii, ci își notează impresiile în mod obiectiv, cu mijloacele cuminți ale realismului academic sau etnografic.

Cu totul opusă este orientarea pictorilor din Brașov, care încep să se manifeste destul de tîrziu, mai ales între cele două războaie mondiale: Fr. Miess, Hans Eder, M. Teutsch, H. Konnert, Schunn, Grete Csaki-Copony, Fritz Kimm etc. Aceștia neglijează desenul, în favoarea unor efecte de culoare crudă (afară de Kimm, cel mai expresiv desenator sas), exprimînd în general realitatea prin simboluri. Mult mai lirici decît sibienii, ei au fost tentați de experiențele cele mai îndrăznețe, în special de expresionismul german.

Care este locul lui Hans Hermann în acest cadru? Iulius Bielz îl plasează în lotul pictorilor care au stat sub îndrumarea lui Dörschlag. Situată aceasta, deși justă în general, nu acoperă totuși toată pictura lui Hans Hermann. Este drept că de la portretul mamei din 1913 și pînă la portretele de țărânci din 1933 se poate înregistra creșterea interesului pentru psihologia personajelor, dar mai ales creșterea interesului etnografic; țărâncă din Șelimbăr, parcă ar fi o replică la portretele lui Wellman și Coulin. Este însă o diferență vizibilă între tehnica portretului mamei, de pildă, și cea cu care este pictat peisajul de iarnă intitulat semnificativ *Umbre albastre*, în care apare un pigment impresionist, de factură müncheneză, este drept. Că totuși Hans Hermann nu-i un colorist (și prin aceasta aparține tradiției sibiene deși brașovean de origine), este adevărat, și subscriem în totul acestei caracterizări, pe care i-o face criticul din Sibiu: «Hans Hermann este mai mult un desenator deprins a scruta lucrurile cu atenție minu-

¹ Victor Roth, *Zece ani de pictură săsească ardeleană, Transilvania, Banat, Crișana, Maramureș*, Cultura Națională, Buc., 1929, p.^a 142.

țioasă. El este un spirit metodic, punând multă grijă în redarea fidelă a adevărului plastic al lucrurilor, insistând asupra detaliilor cu acea atenție specifică gravorului» (p. 12). Într-adevăr, Hans Hermann este unul din cei mai versați gravori din țară. Iulius Bielz îi caracterizează just desenul: «Linia desenului nu-i melodioasă ci dură, analitică, dar sugestivă». Este însă o întreagă evoluție, și aici, de la seria de desene din Paris, cu mult mai spontane, în care artistul s-a lăsat în voia sensibilității sale, linia fiind mai suplă, mai valorată, deși contururile se mențin și aici puternic accentuate (și ar fi trebuit reproduse mai mult din ele) și pînă la insistența migăloasă, aproape de proces-verbal, din *Construcția hălei de montaj*, unde triumfă «spiritul meticos și conștiințios» în dauna prospețimii emoției.

Căutînd să găsească o formulă generală a artei lui Hans Hermann, Iulius Bielz se slujește de un citat, dintr-o cronică plastică, cu care se pare că este de acord... «pictor viguros, cu pastă densă și tratare viguroasă. Se desprinde din lucrările sale un insistent accent de originalitate și o interpretare dramatică» (p. 13). Abstracție făcînd de expresia «insistent accent de originalitate» care nu ne spune nimic prin... insistența ei generalitate, nu am putut sesiza nici un dramatism, nici în peisajele artistului, nici în portrete. Doar dacă simpla mimică a încruntării, înseamnă dramatism. Dimpotrivă, realismul său descriptiv sau anecdotic frizează deseori idilismul, sentimentalitatea și pitorescul (frecvența rozurilor și violeturilor dulcele). Aceste delice picturale au fost amendate la vremea lor, încă de Victor Roth.

THEODOR IONESCU

PETRU COMARNESCU

MARIUS BUNESCU

E.S.P.L.A., Buc., 1957.

În perioada dintre cele două războaie, maestrul Marius Bunescu s-a impus prin viziunea poetică a aspectelor din natură și prin expresivitatea realistă a picturii sale.

Petru Comarnescu — în monografia apărută în colecția «Maeștri Artei Romi-

nești» — a studiat cu o deosebită înțelegere opera pictorului, subliniind însușirile ei caracteristice: echilibrul elementelor componente ale compoziției, emoția sinceră, dar reținută, coloritul armonios, însușiri care se integrează în felul propriu de a concepe viața poporului nostru «iubitor de muncă și activitate roditoare, călăuzit de măsură și armonie și venerînd măreția ce dănuie peste vremi» (p. 30).

Pictorul este în primul rînd un valoros peisagist și a redat într-un stil propriu peisajul românesc. În anii de studiu petrecuți la München și la Paris, se preocupase exclusiv de transpunerea figurii umane în pînzele sale, și primele lucrări expuse la saloanele oficiale din țară (în 1911 și 1912) erau compoziții cu personaje.

Peisajul marin îl descoperă cu încinare în 1913 la Constanța și începe să-l zugrăvească sub vibrația luminii care recrează volumele, fără a aluneca pe panta impresionismului, ci ajungînd treptat la o consistență realistă, după mărturisirea pictorului însuși. Subtila analiză a modului în care artistul a ajuns la expresia unei noi viziuni a priveliștii țărmurilor, a apei, în comparație cu optica deosebită a altor pictori — Grigorescu, Luchian, Petrașcu — dovedește înțelegerea și sensibilitatea cu care criticul Petru Comarnescu interpretează pictura maestrului.

Spre deosebire de majoritatea celorlalți pictori de marine, Marius Bunescu subliniază dualismul între apă și pămînt, în care apa apare imensă și liniștită, iar pămîntul este înfățișat în forme masive, viziune care realizează astfel un echilibru monumental al peisajului.

În peisajele urbane — Bunescu este printre primii pictori din țara noastră care a introdus în repertoriul său artistic colțuri de stradă, cartiere vechi, case și biserici, văzute mai ales iarna, sub zăpadă, sau la sfîrșitul toamnei, printre crengele copacilor desfrunziți — elementul arhitectonic dă o puternică impresie de măreție.

Și în portrete și în naturile statice, pictorul a realizat prin densitatea culorii forma echilibrată, consistență caracteristică felului său de a picta. Însușirile sale de colorist se vădese în naturile statice, admirabile studii cromatice, în care materia strălucește. Portretele și autoportretele expresive, urmărind psihologia modelului, într-un moment sufletesc determinat, dovedesc adîncă umanitate și simțul de sinteză al artistului. Cîteva linii sigure, bine

reliefate, dau viață și individualitate pregnantă figurilor.

În toate genurile amintite, artistul și-a pus cu seriozitate problemele: expresivitatea pensulației, adaptarea paletelor la mediul local, jocul umbrelor și al luminii și le-a rezolvat cu brio, deși sobrietatea mijloacelor sale de exprimare este surprinzătoare.

Mărturisim că, pe lângă această analiză aprofundată a operei *artistului*, ne-ar fi plăcut să desprindem din paginile acestei monografii și un portret moral mai accentuat al *omului*.

Regretăm de asemenea că — în ciuda cadrului restrâns al monografiei — nu s-a insistat asupra rodniciei activității de muzeolog a pictorului, care a fost timp de treizeci de ani animatorul Muzeului Simu și conduce din 1949 Galeria Națională din Muzeul de Artă al Republicii Populare Române, activitate dusă cu devotament zi de zi și care nu a putut să nu stînjenească oarecum — în ultimul timp — creația sa artistică.

În muzeu, maestrul Bunescu desfășoară cu entuziasm și totodată cu discreție o muncă de larg folos obștesc, contribuind prin competența sa la propășirea acestui așezămînt de cultură și la popularizarea în rîndurile largi ale publicului a operelor marilor noștri artiști, prin nenumăratele expoziții organizate în cadrul acestei secții a muzeului.

Din punct de vedere tehnic, monografia închinată lui Marius Bunescu se remarcă printr-un progres vădit față de condițiile grafice în care au apărut multe dintre monografiile anterioare. Cu excepția unei regretabile inversări a legendelor sub reproducerea nr. 31 și 32 — pe care o găsim rectificată în erată nu sînt greșeli de tipar, titluri necorespunzătoare sau omisiuni. Din nefericire, reproducerea — judicioasă alese dintre cele mai semnificative tablouri ale pictorului — lasă încă de dorit. Foarte multe sînt difuze, deși fotografiile au fost executate direct după tablourile originale.

Nădărdim că în curînd și calitatea reproducerilor se va îmbunătăți. Atunci monografiile de popularizare ale artiștilor romîni și străini își vor atinge în întregime scopul: să trezească în cititori nu numai interesul pentru personalitatea artistului respectiv și pentru opera sa, dar să-i dea și posibilitatea de a-și forma o părere justă asupra valorii operelor, fie numai după reproduceri bune.

VIORICA VASILESCU

VIORICA VASILESCU

CELLINI

E.S.P.L.A., Buc., 1957, 62 p. + 36 reproduceri.

Inițiativa Esplei de a constitui o colecție de mici monografii închinată personalităților artistice care au ilustrat arta universală, trebuie apreciată drept o contribuție prețioasă la răspîndirea, printre cei ce vor să se inițieze, a datelor strict necesare legate de biografiile și operele marilor creatori din domeniul plasticii. Autorii acestor mici studii nu pornesc, asemenea celor ce studiază arta romînească, de la opere plastice, ci de la lucrările închinat artiștilor respectivi. Acesta este primul pas care trebuie făcut și de el depinde, într-o mare măsură, reușita și seriozitatea lucrării. Din acest punct de vedere Viorica Vasilescu, ținînd seamă de biografia cercetată, a întreprins o operă de informare serioasă și metodică, adresîndu-se celor mai repute lucrări.

Planul textului a fost întocmit astfel încît, dintr-un început, cititorul să fie pus la curent cu epoca și atmosfera în care Benvenuto Cellini avea să-și ducă zburcîmăta viață. Acest capitol, bogat în considerente de ordin istoric, artistic și geografic — ultimele necesare mai ales dacă ținem seama că geografia politică a epocii era cu totul alta decît cea de astăzi — pregătește capitolul al doilea închinat vieții sculptorului și cizelorului florentin. Peregrinările acestui temperament neliniștit sînt citate în volum, însoțite de prezentarea personalităților care, prin încrederea și admirația care au acordat-o sculptorului, i-au ajutat să-și realizeze opera. Capitolul al treilea, cel mai dezvoltat, este cel ce ne pune în contact cu opera însăși a lui Cellini. Rînd pe rînd sculpturi, opere de giuvaergerie, medalii și sigilii sînt comentate astfel încît fiecare analiză, fie ea cît de scurtă, să pună în lumină caracteristicile acestui om al Renașterii. În sfîrșit un al patrulea capitol este destinat operei literare a lui Cellini. Fără acesta, lucrarea ar fi fost văduvită de analiza uneia dintre cele mai de preț mărturii asupra secolului al XVI-lea și asupra vieții și operei sculptorului însuși. Bineînțeles că, alături de importanța ca document, valoarea literară a memoriilor lui Cellini este continuu scoasă în evidență.

Calitatea dominantă a lucrării este claritatea. Fără să aibă un aer de didacticism

căutat, ea instruieste și totodată place, constituind o lectură care atrage prin cursivitate și se impune prin acuratețea stilului. Termenii de specialitate sînt utilizați numai în limita strictei necesități, iar atunci cînd acesta se impune, sînt totodată explicați cu un ton care face ca și cel mai puțin instruit cititor să nu aibă impresia că se întîlnește cu un lucru încă necunoscut lui. Mai mult decît atîta, datorită informației bogate asupra biografiei artistului, lucrarea poate sta la îndemînă chiar specialistului, bineînțeles numai pentru nevoile de imediată documentare.

Un asemenea text nu și-ar îndeplini rostul decît însoțit de un număr suficient de planșe care să înfățișeze cel puțin operele analizate pe parcurs. Din acest punct de vedere, tipărița s-a achitat corect realizînd reproduceri, dacă nu impecabile, în orice caz clare.

Cartea, păstrînd același format cu al colecției similare destinate biografilor artiștilor romîni, are o copertă de bun augur, pe care înclinăm s-o socotim mai frumoasă decît toate cele făcute pînă acum de E.S.P.L.A. pentru volumele mici de popularizare.

Semnalăm această carte drept un început de colecție care, în cazul că nu se va dezminți, va constitui un pandant «maestrilor artei rominești» și o replică onorabilă a modelelor pe care le-a utilizat.

RADU IONESCU

CARMEN RĂCHÎTEANU

DIMITRIE PACIUREA

E.S.P.L.A., Buc., 1956.

Monografia închinată de Carmen Răchîțeanu valorosului și nedreptățitului Dimitrie Paciurea, prea puțin cunoscut publicului romîn pînă acum cîțiva ani, umple un gol și este întru totul binevenită, prezentînd cu înțelegere și sensibilitate opera unuia dintre cei mai mari sculptori romîni.

După o scurtă biografie, în care un accent semnificativ cade pe anii de studii, cînd tînărul sculptor își formează o solidă cultură profesională, și pe intensul zburcîm sufletesc al anilor de maturitate, autoarea descrie și analizează operele mai importante care se și află reproduse la sfîrșitul volumului.

Prima operă monumentală a lui Paciurea — carc, din cauza lipsei de înțelegere arătată de forurile conducătoare ale vieții artistice de la începutul secolului al XX-lea, avea să rămînă unica — mărețul *Gigant* din grota amenajată în Parcul Libertății, prilejuiește autoarei un amplu și nuanțat comentariu al însușirilor originale care s-au desăvîrșit de-a lungul întregii creații artistice a sculptorului.

Înrudirea pe care autoarea o stabilește între *Gigantul* lui Paciurea și sclavii lui Michel-Angelo în ce privește conținutul spiritual — aspirația de eliberare a omenirii de sub jugul unei orînduiri sociale nedrepte — ni se pare justă. Poate ar fi fost interesant să se urmărească și filiația care există indubitabil între creația sculptorului romîn și capodoperele sculpturilor francezi Rodin și Bourdelle, în legătură cu factura specifică a fiecăruia din acești mari creatori de artă. Regretăm că nu s-a insistat mai mult asupra limbajului plastic folosit de sculptor în această lucrare, de un dramatism impunător și care reprezintă chintesența geniului lui Paciurea: o armonioasă imbinare între viziunea monumentală, arhitectonică a volumului și modelajul sensibil al suprafețelor, calități care se întîlnesc rareori întrunite la același artist.

Monumentul funerar cu tema *Adormirea mamei domnului* — îndrăzneță revenire la o tratare în stil bizantin, filtrat printr-o optică modernă — ar fi putut constitui obiectul unei analize mai adîncite. Acest relief plat sugerează transpunerea unui vitraliu ravenat în bronz: sobrietatea pregnantă a mijloacelor de exprimare în perfectă concordanță cu tema — care reprezintă împăcarea morții — reducerea la maxim a celei de-a treia dimensiuni, staticul liniilor trupului în contrast cu expresivitatea trăsăturilor feței, puteau fi mai adînc analizate.

O atenție deosebită a fost acordată — pe bună dreptate — busturilor-portrete, care constituie toate opere de înaltă ținută artistică. Există atîta nuanțată varietate de mijloace de expresie a emoției în tratarea acestor portrete, încît regretăm că autoarea nu a menționat cit mai multe: busturile lui Shakespeare, Eliade Rădulescu, Alexandru Obedenaru puteau completa această valoroasă galerie, în care sînt reprezentate, pe lîngă chipuri de contemporani, cele mai mari personalități ale culturii universale.

Prin subtilitatea interpretării psihologice, prin expresivitatea realistă a tratării, prin modelajul nuanțat care redă jocul de umbre

și lumini, fără a dăuna unității și echilibrului monumental, Paciurea este un strălucit exponent al sculpturii portretistice europene, și acest lucru am fi dorit să fie accentuat.

Diversitatea de factură pe care o admirăm la aceste portrete se datorește atât înțelegerii pătrunzătoare a caracterului modelelor cit și faptului că sculptorul rezolvă de fiecare dată altfel problema eclerajului; edificatoare este o comparație între modelajul adâncit, care redă impresionante contraste între umbră și lumină al unora dintre portrete (Beethoven, Tolstoi) și cel liniștit, dulce, generator de efecte picturale (portretul doamnei Bogdan-Pitești).

Seria *Himerelor* marchează ultima etapă a activității artistice a sculptorului. Creații ale unei imaginații frământate, care se îndepărtează din ce în ce mai mult de realitățile vieții, *Himerele* reprezintă o evadare a spiritului într-o lume a fanteziei în care nu interesează decât forma — avîntată în văzduh — sau dimpotrivă, legată de viața apelor sau de viața subpămînteană care au inspirat și legende noastre populare cu strigoi și iele.

Este incontestabil — cum arată și autoarea — că morbiditatea acestor figuri halucinante reflectă și dezechilibrul moral al artistului, încercat de nenumărate nemulțumiri, dar și influența dezagregantă a curentelor artistice decadente din Apus.

Autoarea a insistat mai puțin asupra unui alt aspect interesant al artistului — acela de desenator. În cărbune, creion, laviu sau peniță, Paciurea redă, în câteva linii sugestive, o atitudine îndrăzneată, un aspect caracteristic al figurii omenești, desenînd chiar pe o foaie de ziar. Desenul lui Paciurea construiește solid, dispunînd cu o mare siguranță elementele compoziționale și creînd un tot unitar și sintetic.

Ar fi fost edificator pentru cititor să se reproducă mai multe desene premergătoare sculpturilor (pentru portretele lui Beethoven, pentru proiectele de monumente).

Poate că ar fi fost de asemenea util să se sublinieze importanța activității didactice a lui Paciurea (care a fost profesor la Școala de Arte Frumoase între 1909 și 1932), asupra căreia foștii colegi și elevi puteau da mărturie prețioasă.

În ce privește reproducerile — fericit alese dintre cele mai semnificative opere ale artistului — facem o singură rezervă: am fi dorit ca statuia *Gigantului* să fi fost prezentată nu numai în vederea ei de

ansamblu a grottei în care este așezată — foarte interesantă, de altfel, pentru că dovedește cît de armonic se integrează sculptura în mediul ambiant — dar și într-o vedere de detaliu, mai bună decît cea de pe copertă, punînd în valoare efectele plastice ale modelajului.

Aceste mici lipsuri nu pot influența asupra aprecierii elogioase a monografiei — studiu serios conceput, care conturează puternic personalitatea originală a artistului, punînd în adevărata sa lumină pe unul dintre cei mai mari sculptori ai țării noastre.

VIORICA VASILESCU

VIOREL COSMA CIPRIAN PORUMBESCU

E.S.I.P., Buc., 1957, 75 p. + 66 fotografii.

În ultimii ani, literatura noastră muzicologică și de popularizare a muzicii a înregistrat apariția citorva studii și monografii care constituie un început îmbucurător în acest domeniu, pînă acum destul de sărac, în publicațiile noastre. Printre lucrările apărute în vremea din urmă, menționăm și monografia de popularizare *Ciprian Porumbescu* de Viorel Cosma, editată în anul 1957 de Editura de stat pentru imprimare și publicații.

Monografia are un caracter evident de largă popularizare a uneia din figurile cele mai entuziaste din trecutul muzicii noastre. Lucrarea este distribuită în capitole scurte și precis conturate, în care se urmăresc cu ușurință cele mai importante etape ale vieții și activității lui Ciprian Porumbescu.

Cu toată proporția ei redusă, monografia cuprinde totuși un număr destul de mare de date. Dacă bogăția documentării constituie unul din meritele lucrării, utilitatea și interesul ei ar fi fost mult mai mare dacă autorul ar fi urmărit permanent prezentarea datelor în ansamblul evenimentelor semnificative ale vremii, întrebunțînd mai puțin tonul constatatator-descriptiv și accentuînd asupra interpretării.

Cele mai multe capitole din lucrare sînt consacrate biografiei compozitorului, autorul urmărind cronologic viața, formația sa muzicală, activitatea didactică, izvoarele lăutărești și folclorice ale creației etc. Poate că în capitolul privitor la peri-

oada studiilor și activității lui Porumbescu în cadrul Societății «Arboreasa» din Cernăuți, ar fi fost necesară o expunere mai adâncită și largă. Un deosebit accent se pune în descrierea greutăților materiale îndurate de compozitor la Viena, unde plecase să studieze. Fără îndoială că aceste detalii sînt importante pentru biografie, dar regretăm că aceste date n-au fost asociate și cu acele referitoare la studiile sale muzicale propriu-zise, ci s-au limitat doar la citarea activității lui Ciprian Porumbescu în cadrul societății «România Jună».

În general, în expunerea biografiei lui C. Porumbescu, autorul păstrează o atitudine obiectivă, arătînd limitele modeste ale creației acestuia și accentuînd în special asupra calităților sale de animator al vieții muzicale românești. Cîteodată, însă, simpatia lui V. Cosma pentru eroul său îl depășește și atunci, bunăoară, Ciprian Porumbescu este socotit «unul din cei mai mari precursori ai cîntecului de masă romînesc», ceea ce credem că este exagerat. De asemenea, dacă «Crai Nou» reprezintă un punct culminant în creația lui Ciprian Porumbescu, nu se poate spune că e «prima operetă romînească», atunci cînd înaintea sa știm că au existat și Al. Flechtenmacher și Eduard Caudella.

Un alt grup de capitole este consacrat operei lui Porumbescu. Împărțind creația pe genuri, se încearcă o prezentare analitică a ei. Aprecierile sînt generale și exemplele alese dau o informație sumară, dar suficientă asupra caracteristicilor creației lui Ciprian Porumbescu. Citatele muzicale extrase din cîteva lucrări mai reprezentative sînt îndestulătoare pentru a sublinia melodică simplă și accesibilă a muzicii compozitorului.

Monografia este completată cu un catalog general al operei lui C. Porumbescu, sistematizat pe genuri, alcătuit cu multă atenție și bazat pe documente verificabile, precum și cu o bibliografie destul de bogată și cu 66 de fotografii și fotocopii de documente.

Expunerea clară, cursivă, sistematizarea materialului, contribuie la utilitatea acestei cărți de largă informare a publicului cititor.

FERNANDA FONI

PUBLICAȚIILE MUZEULUI BRUKENTHAL.

Muzeul Brukenthal din Sibiu este unul din cele mai cunoscute ale țării noastre, datorită vechimii lui și colecțiilor de valoare pe care le posedă. Așezat

într-o clădire spațioasă din centrul Sibiului, de curînd restaurată, a fost reorganizat. Alături de secțiile pe care le avea înainte vreme, s-a format o secție de artă țărănească, ce cuprinde bogata colecție a Astrei. Personalul muzeului, a cărui activitate trebuie subliniată în chip deosebit, a reușit ca, în paralel cu activitatea de organizare și munca de achiziții, să publice un număr de lucrări. Este vorba de lucrările apărute la sfîrșitul anului 1956, într-o colecție de «Studii și comunicări». Cele șapte volume cuprind 11 studii, semnate de 9 cercetători, precum urmează:

vol. I: Nicolae Lupu, *Un cup-tor prefendal lingă Gușterița (Sibiu)*.

Carol Gölner, *Refugiații din Țara Romînească la Sibiu în anul 1821*.

vol. II: Cornel Irimie, *Pivele și vîltorile în Mărginimea Sibiului și de pe valea Sebeșului*.

vol. III: Herbert Hoffmann, *Din istoria și tehnica artei ceramice săsești din sudul Transilvaniei*.

vol. IV: Iulius Biely, *Manufacturile de ceramică fină din Transilvania; Johann Martin Stock, un portretist transilvănean din secolul XVIII; Statuietele de plumb ale lui Raphael Donner de la Muzeul Brukenthal*.

vol. V: Teodor Ionescu, *Problema identificării tablourilor din galeria Brukenthal*.

Tinca Tarangol, *Contribuții la bibliografia pinacotecii Muzeului Brukenthal*.

vol. VI: Nicolae Dunăre, *Specificul etnografic al cîmpiei Ardealului*.

vol. VII: Veturia Jugăreanu, *Cîrpe de cultură din secolul al XV-lea, oglindite în colecția de incunabule a bibliotecii Brukenthal din Sibiu*.

Din parcurgerea titlurilor, se remarcă orientarea către probleme legate de activitatea Muzeului și de Transilvania. Fiecare studiu cuprinde și un rezumat în limba germană. Condițiile tehnice ale publicațiilor sînt în general bune; ar fi necesar totuși să se dea o mai mare atenție reproducerilor de fotografii, insuficient de clare. Seriozitatea și interesul unor astfel de lucrări sînt un îndemn pentru încurajarea publicării lucrărilor întocmite în cadrul

muzeelor regionale. În cele ce urmează vom spune câteva cuvinte despre lucrările care ne interesează direct.

★

Prima lucrare, semnată de istoricul Nicolae Lupu, directorul Muzeului, ne informează despre, *Un cuptor prefeudal lângă Gușterița (Sibiu)*. Cuptorul a fost descoperit în urma unor săpături cu caracter industrial al unei fabrici de cărămidă din Sibiu, pe dealul Gușteriței, bogat în resturi arheologice. Forma lui este simplă: de secțiune orizontală rotundă, cu profil oval, nu are grătar de ardere. Focul, adus de un canal de ardere scurt, intra în contact direct cu vasele. Înălțimea, de pe vatră pînă în punctul de sus al pereților, era de 0,76 m. Prin săpăturile legate de cuptor au fost scoase la iveală fragmente ceramice, bucăți de zgură de fier, un fragment de cui de fier, un răzător de silex și bucăți de oase de animale. Ceramica arată o ardere inegală; culoarea variază între roșu-cărămiziu, castaniu, cenușiu și chiar negru. Interiorul vaselor era spoit cu o culoare roșie. Ornamentele sînt simple, geometrice (linii ondulate, linii drepte, puncte alungite, cruci). Din cauza dimensiunii mici a fragmentelor ceramice, nu s-a putut preciza forma vaselor. Se pot recunoaște totuși unele buze de vase caracteristice începutului epocii feudale. Pentru datarea acestei ceramici, autorul analizează în special fragmentele de decor, și ajunge la concluzia că atît ceramica cît și cuptorul trebuie să aparțină secolelor XI—XII. Studiul, întovărașit de trei planșe, este întocmit cu pricepere, și dă la lumină informații cu privire la una din epocile puțin cunoscute din trecutul țării noastre.

★

Carol Göllner semnează studiul despre *Refugiații din Țara Românească la Sibiu în anul 1821*. În urma războaielor conduse de Tudor Vladimirescu (de altfel ca și în alte împrejurări cînd condițiile de viață deveneau nesigure), o serie de oameni din sudul Carpaților au trecut în Transilvania pentru a-și pune viața și averea la adăpost. Despre acești refugiați, Carol Göllner dă o serie de informații clare, orînduite sistematic, întemeiate pe documente găsite în arhivele Sibiului. Aflăm astfel date asupra numărului important de refugiați care împînziseră sudul Transilvaniei, orașe și sate, depășind posibilitățile de înregistrare și organizare ale autorităților austriace și provocînd o scumpete exagerată pe piața locală. Din diferitele plîngerii și

cereri, ca și din variatele rapoarte ale autorităților transilvănene, ies la iveală și categoriile de refugiați. Sînt interesante și informațiile despre starea de spirit anti-boierescă ce domnea printre țărani transilvăneni. Studiul de față este încă o dovadă a interesului pe care îl prezintă pentru istorici cunoașterea arhivelor transilvănene.

★

Cornel Irimie, vechi și priceput cercetător al problemelor țărănești, în special transilvănene, pune la îndemina cititorilor, prin publicarea lucrării despre *Pivele și vîltorile din Mărginimea Sibiului și de pe valea Sebeșului*, cel mai complet și încheiat studiu referitor la construcțiile tehnice legate de arta țesutului la țărani romîni. Pivele și vîltorile, semnalate și cunoscute în studii anterioare, n-au fost cercetate niciodată pe un mare număr de exemplare, aflate pe o zonă întinsă. În regiunile locuite de romîni se cunosc mai multe zone cu renume datorit pivelor și vîltorilor lor, aflate totdeauna aproape de munte. Zona de care se ocupă Cornel Irimie este poate cea mai însemnată prin dezvoltarea pe care a avut-o în trecut, datorită pe de o parte necesităților importante ale satelor romînești, și pe de altă parte dezvoltării industriilor textile săsești din localități învecinate cu zona Mărginimii și Sebeșului. Despre importanța breslelor săsești de țesători și rolul lor în dezvoltarea unor industrii arhaice romînești, autorul dă informații bogate. Textul și harta ce arată situarea pivelor (a celor existente astăzi și a celor din trecut care au putut fi identificate) dovedesc dezvoltarea neobișnuită a pîuăritului și vîltoritului. Descrierea instalațiilor tehnice și a modului lor de funcționare este făcută în amănunt. Desenele (lucrate cu talent de Iuliana Fabritius) sînt legate de text și ușurează înțelegerea lui. Este interesant de urmărit dezvoltarea tehnică a pivelor, care sub impulsul necesităților au ajuns să aibă construcții din ce în ce mai bine puse la punct, mai minuțios organizate. Autorul se ocupă de produse, zona de desfacere și relațiile dintre oameni. Aceste informații de ordin social, care arată modul în care se desfăcea marfa, zona din care oamenii veneau spre piuarii și vîltorarii localnici, costul lucrului etc., sînt absolut necesare, întrucît fac legătura cu viața și învie în același timp întreg subiectul. Prin interesul temei și modul în care este tratată, lucrarea constituie o reușită, fiind de mare utilitate specialiștilor.

★

Herbert Hoffmann, tinărul cercetător al Muzeului Brukenthal, a reușit în prima sa publicație, *Din istoria și tehnica artei ceramice săsești din sudul Transilvaniei*, să dea la iveală o lucrare de valoare. Folosind informațiile cunoscute din publicații anterioare, cele aflate prin cercetarea materialului din muzeul Brukenthal și din colecții particulare, și mai ales cele culese într-o serie de centre de producători de ceramică, autorul dezbate problema de interes. În introducerea cu caracter istoric, referitoare la începuturile artei ceramice săsești și evoluția ei, autorul susține (ca și Iulius Bielz de altfel, în conferințele ținute în ultima vreme), că sașii au folosit încă de la început, în momentul venirii lor în Transilvania, o ceramică proprie. Apoi se ocupă de breslele săsești (cunoscute din secolul al XIV-lea), de cele ungurești organizate după model săsesc și de singura breaslă românească cunoscută în Transilvania, din Hateg, pe care o sokoate din secolul al XVIII-lea (în realitate din secolul al XVII-lea, când s-a obținut diploma de breslă). Mai departe, autorul tratează cea mai spinoasă problemă a ceramicii săsești, identificarea centrelor și produselor fiecăruia. Această problemă, contradictorie și mult discutată, are o rezolvare dificilă, tot atât de dificilă cât și problema relațiilor dintre ceramicile română, germană și maghiară. Clasificarea produselor, sistematică, precisă, întovărășită cu datarea lor, este partea cea mai valoroasă a lucrării. Având la îndemână informațiile bogate de care am vorbit, autorul clarifică o serie de aspecte. Sînt redate pe scurt elemente din tehnica de lucru, formele vaselor și tehnica ornamentării. Este interesantă descrierea tehnicii caracteristice săsești grafito-cobalt, și ea problemă mult discutată. Ultimul capitol se referă la motivele ornamentale. Lucrarea cuprinde un glosar de noțiuni săsești referitoare la ceramică și o bibliografie. Ilustrațiile sînt bine alese; am fi dorit să fie în număr mai mare, astfel clasificarea produselor apare mai clară pentru cititor.

★

Cel mai vechi cercetător al muzeului Brukenthal, Iulius Bielz, autorul unor studii apreciate asupra artei săsești, publică într-unul din volumele colecției, trei studii. Ca și celelalte publicații ale autorului, studiile de față atrag atenția în primul rînd prin bogăția de informații care stă la baza lor și prin ușurința cu care sînt

minuite. În *Manufacturile de ceramică find din Transilvania*, autorul face întîi un scurt istoric. Manufacturile cercetate sînt cele de la Cluj (fondată la începutul secolului al XIX-lea), Batiz, Gurghiu și apoi cele mai puțin însemnate din Sibiu și Brașov. Autorul dă indicații privitoare la formele lucrate, ornamentarea lor și mărcile diferitelor manufacturi, prețioase pentru identificarea pieselor rămase astăzi la particulari sau în muzee. Al doilea studiu, despre *Johann Martin Stock, un portretist transilvănean din secolul XVIII*, tratează despre viața și opera unui pictor de seamă al Transilvaniei. Se arată școlile în care a fost format, persoanele care l-au susținut, și cele mai importante lucrări ale lui. Al treilea studiu, *Statuietele de plumb ale lui Raphael Donner de la Muzeul Brukenthal*, vorbește despre cele două lucrări în plumb ale sculptorului austriac Donner, lucrate în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Achiziționate de baronul Brukenthal în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în timpul șederii lui la Viena, statuetele au fost apoi aduse în țară. Lucrările sînt considerate ca originale, și constituie prima versiune a unui subiect, pe care Donner l-a mai lucrat apoi, piese asemănătoare aflîndu-se în Muzeul baroc vienez.

★

Etnograful Nicolae Dunăre, în lucrarea despre *Specificul etnografic al cîmpiei Ardealului*, se ocupă de o întinsă zonă cuprinsă între valea superioară a Mureșului, cele două ramuri ale Someșului și riul Arieș. Puțin cunoscută, regiunea a fost cercetată de către Muzeul etnografic din Cluj. În studiul de care ne ocupăm, ca și în alt studiu publicat în buletinul muzeelor din regiunea Cluj, Nicolae Dunăre prezintă parte din materialul strîns în cercetările pomenite. Sînt descrise mai întîi tipurile de sate, agricultură, păstoritul și ocupațiile anexe. Apoi este descrisă locuința și portul. Autorul remarcă numeroasele asemănări dintre ocupațiile, așezările, construcțiile și mijloacele de transport ale diferitelor naționalități din cîmpia Ardealului. Lucrarea cuprinde și cîteva informații despre graiul și folclorul local, unde se constată din nou schimburi însemnate de înnîruri, termenii romînești folosiți de unguri sau invers fiind frecvenți. Informațiile precise pe care autorul le dă, deschid interesul pentru extinderea cercetărilor etnografice în cîmpia Ardealului și umplu un gol în literatura de specialitate.

PAUL, STAHL



ISTORIA ARTEI ÎN PERIODICELE STRĂINE

În numărul din martie 1957 al revistei americane « Art News » sub titlul *El Greco's language of gestures*, Rudolf Wittcower discută problema repetării aceluiași atitudini și gesturi în tablourile lui El Greco, mai ales în reprezentările de sfinți și în scenele sacre. Autorul arată că aceste repetări în reprezentări de personaje diferite și uneori la intervale de cîte 20 sau 30 de ani, nu pot fi atribuite unei sărăcii de invenție, cum au crezut unii (un critic îl numise pe El Greco « Henry Ford din Toledo »), ci mai curînd unor rațiuni adînci.

Autorul distinge în genere, la reprezentările picturale cu personaje, patru categorii de atitudini și anume: descriptive, simbolice, retorice și automate. Cele retorice reflectînd stări emoționale, sînt caracteristice pentru arta umanistă și antropocentrică a Renașterii, în vreme ce gesturile simbolice, care fac aluzie la un « cod » ce trebuie cunoscut pentru a le înțelege, le aflăm mai ales în arta pre-Renașterii (și în genere în arta mai mult semnificativă decît descriptivă a lumii bizantine). La El Greco avem de-a face cu gesturi care participă în același timp și la tipul retoric și la cel simbolic, iar acest echivoc sau « double-emploi » este cu deosebire revelator în cazul acestui artist, pe de o parte format la școala Renașterii italiene, iar pe de altă parte reprezentativ atît pentru mistică spaniolă a Contrareformei cît și pentru concepția teologică și iconografică a lumii bizantine.

Autorul articolului, în opoziție cu cei care pun accentul pe originile creto-bizantine ale artistului (nu înțelegem însă de ce îi numește « romantici »), consideră elementul retoric-renascentist ca prevalînd asupra celui simbolic, care începe să-l dubleze pe primul abia în ultimii ani de creație. (Credem însă că în arta picturii, maturitatea este tîrzie și că aproape toți marii pictori care au avut parte de o viață destul de lungă, au ajuns la formula cea mai expresivă și mai revelatorie abia în ultima fază a creației lor. În ce-l privește pe El Greco, influența italiană ni se pare importantă mai mult din punct de vedere tehnic decît din cel al semnificației viziunii lui, care se precizează și se definește abia după primii ani de ședere la Toledo și după depășirea reminiscentelor italiene).

Rudolf Wittcower examinează apoi cu multă subtilitate atitudinile similare ale personajelor din tablouri cu aceeași temă, pictate la intervale de mai mulți ani, ca de pildă *Bottezul lui Isus* din 1590, aflat la muzeul Prado și cel din 1614, aflat la Toledo. El constată, comparînd gesticulația îngerului în ambele tablouri, că în cel de-al doilea ea e reluată cu o semnificație teologică mai complexă, corespunzînd unui text din « ierarhia cerească » al lui Pseudo Dionisie Areopagitul.

Expoziția « Secolul al XVII-lea în Europa » organizată la Roma de Consiliul European, în scopul de a dovedi unitatea culturii europene de-a lungul secolelor, se

înscrie în seria unor expoziții asemănătoare: prima consacrată «Umanismului în secolul al XVI-lea» deschisă acum cîțiva ani la Bruxelles, a doua «Manierismul european de la Michel-Angelo la El Greco» în 1955 la Amsterdam. Problemelor ridicate de aceste expoziții de mari proporții îi consacră articole atît revista «Art News» (aprilie 1957) cit și revista «Emporium» (februarie 1957).

În «Art News», Milton Gendel consideră ca o idee foarte bine venită faptul de a se fi deschis această expoziție la Roma, unde variațiile realiste, clasiciste și baroce ale artei secolului al XVII-lea pot fi admirabil urmărite în bisericile și muzeele orașului. Totuși, socotește autorul, organizarea expoziției are lacune: concepută mai ales ca o prezentare a relațiilor complexe dintre pictura europeană a trei generații, multe din operele care servesc ca exemplificare nu sînt de calitate artistică superioară. Autorul articolului consideră că același serviciu l-ar fi putut face o expoziție mai restrînsă, de capodopere alese cu mai multă strictețe, fără a se pune atîta accent pe asemănări, influențe și circulație a motivelor.

★

Attilio Podesta, autorul cronicii din «Emporium» consacrată aceleiași expoziții, relevă și el anume lacune, lacune de altfel greu evitabile în organizarea unei expoziții de asemenea proporții, care trebuie să reflecte tendințe atît de diverse și de contrastante ca cele ale artei secolului al XVII-lea. Între alternativa unei expoziții excesive din punctul de vedere al cantității și deci greu de echilibrat și cealaltă alternativă, a unei antologii limitată doar la cele mai alese capodopere pe care muzeele, în fapt cu greu acceptă să le împrumute, era foarte greu pentru organizatori să decidă. El consideră iarăși ca fiind de o reală importanță prezentarea unei atît de mari cantități de opere minore, puțin cunoscute.

★

Revista germană «Bildende Kunst» (nr. 1, 1957) publică un scurt extras din capitolul lui Lazarev, cuprins în *Istoria artei ruse*, vol. I, apărută la Moscova în 1953. Extrasul, succint și clar, oferă cititorului posibilitatea de a-și face o idee despre evoluția artei ruse, din secolul al XI-lea pînă în secolul al XIV-lea inclusiv. Autorul, după ce menționează că primele manifestări de artă rusă păstrate pînă azi

sînt mozaicuri și fresce din epoca principilor Vladimir și Iaroslav ai Kievului, face o comparație între mozaicurile de la mănăstirea sf. Mihail Zlatoverki, aparținînd probabil celei de-a doua școli kieviene, și unde au lucrat desigur artiști greci, cu cele de la catedrala sf. Sofia din Kiev, care datează aproximativ din aceeași epocă. Cele dintîi i se par mai libere ca tratate, cu atitudinile personajelor mai degajate și naturale, și de o mare finețe în juxtapunerea culorilor. Autorul relevă în aceste mozaicuri o influență probabilă a artei miniaturii, care a desăvîrșit stilul caligrafic liniar. Autorul arată apoi cum, mai tîrziu, condițiile economice ale micilor state feudale n-au mai permis continuarea artei costisitoare a mozaicului, determinînd astfel în decorarea bisericilor trecerea la arta picturii al fresco. Catedrala sf. Sofia din Kiev, unde se găsesc și mozaicuri și fresce, este deosebit de caracteristică, în special pentru începuturile dezvoltării în Rusia a picturii de frescă. Autorul arată că la executarea acestor lucrări, artiștii greci și-au alăturat desigur și meșteri ruși, ceea ce explică asemănarea frescelor de la catedrala sf. Sofia din Kiev cu cele de la biserica Spas Nerediții din Novgorod. În aceste fresce apare evidentă trecerea de la tipul grec al figurii umane la cel rus.

Autorul se ocupă apoi cu pictura de icoane, care, 200 de ani mai tîrziu, dă naștere celebrei icoane a sfinților Boris și Gleb. Această icoană, produs al școlii din Vladimir-Suzdal, este una din cele mai de seamă ale picturii ruse, și autorul, descriînd-o cu amănunțime, o considera ca «prologul» întregii picturi ruse de icoane de mai tîrziu. El arată apoi că școala care a produs această icoană reprezintă un punct culminant în vechea artă rusă. În ea se vedește fondul popular al acestei arte.

Tot revista germană «Bildende Kunst» publică în nr. 4, 1957, citeva interesante extrase din notele privitoare la arta plastică, găsite printre manuscrisele inedite ale scriitorului german Bertolt Brecht. Cele citeva reflecții privind pictura chinezească, ne oferă o sugestivă temă de meditație: dacă în creația artistică este într-adevăr necesară totala iluzie a realității și dacă poate fi întotdeauna rodnică o prea strictă ordonare artistică a elementelor ei. Oaltă notă a lui Brecht în legătură cu arta lui Breughel, ne vorbește despre «efectul alienării» în imaginile narative ale pictorului flamand. Transpunînd anumite puncte de vedere utilizate în dramaturgie, Bertolt Brecht, în analiza cîtorva din compozițiile

lui Breughel, constată existența ciudată a unor grave contradicții logice care nu pot fi decît intenționate, în scopul de a da o semnificație mai adîncă, mai general umană, evenimentului concret înfățișat, alienat astfel de sfera unor sensuri restrînse, locale.

Dither Schmidt, în articolul *Symbolismul în artă*, publicat în «Bildende Kunst», nr. 8, 1957, găsește o neașteptată apropiere stilistică între anumite lucrări ale renumitei graficiene germane Käthe Kollwitz și unele lucrări din prima perioadă ale lui Pablo Picasso. Se evidențiază și în lucrările unuia ca și în ale celuilalt roadele simbolismului care a reînviat la sfîrșitul secolului al XIX-lea, o artă sărăcită de naturalism. Eforturile acestei epoci de a exprima realitatea contemporană doar prin mijloace pur imitative nu au putut duce la un rezultat mulțumitor; a fost neapărat necesară aici o concepție artistică interpretativă, care să depășească simpla constatare a fenomenelor.

★

Profesorul Heinrich Schwartz de la Universitatea wesleyană din Middleton (Connecticut) publică în «Gazette des Beaux-Arts» din februarie 1957, un articol intitulat *Daumier, Gill and Nadar*, în care arată că deși unica temă a marelui caricaturist și pictor era realitatea umană în multiplele ei aspecte, el nu a fost niciodată propriu-zis un portretist. Portretul are prin natura lui un caracter static și izolat: or, la Daumier realitatea umană e cuprinsă în desfășurarea ei dramatică și concepută balzagian, într-un vast sistem de relații. Pe de altă parte, cum se știe, Daumier nu lucra niciodată după natură: imaginația lui creatoare recompunea realul într-o sinteză a elementelor celor mai disparate, selectate după calitatea lor revelatorie și acumulate de memoria lui prodigioasă.

Autorul, examinînd din punct de vedere stilistic cîteva portrete atribuite lui Daumier (Dumas-père, Berlioz, Jules Michelet și Henri Rochefort, din care ultimele trei reproducînd cu exactitate niște fotografii), ajunge la concluzia că ele nu sînt opera marelui artist și că singurele care-i pot fi atribuite cu certitudine sînt autoportretul său și portretul lui Hippolyte Lavoignat. Mai departe, autorul emite ipoteza, discutabilă, că portretele în chestiune ar fi fost pictate de admiratorul și prietenul mai tînăr al lui Daumier, André Gill, în timpul internării acestuia la ospiciul Charenton.

În a doua parte a articolului, prof. H. Schwartz arată ostilitatea cu care majori-

tatea artiștilor, și în primul rînd Daumier priveau progresele fotografiei, în care vedeau o rivalitate neloială și fără geniu. Sentimentul acesta a fost exprimat tot atunci și de Baudelaire în strălucitul său articol polemic, *Le public moderne et la photographie* (Salon de 1859); «... la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal». Aceasta nu i-a împiedicat însă nici pe Baudelaire, nici pe Daumier să fie legați printr-o strînsă prietenie de fotografii Nadar, supranumit «Le Titien de la photographie», om de o mare generozitate și cu un superior simț al valorilor artistice, prietenul și protectorul de mai tîrziu al primilor impresionisti, și care-și bătea joc el însuși de filistinismul celor care credeau că fotografia va înlocui pictura.

★

În articolul consacrat lui Vasnețov, în nr. 2, 1957, al revistei «Iskusstvo», I. Schmidt conturează personalitatea artistului, relevînd contribuția lui la dezvoltarea peisajului epic în care a știut să evoce frumusețea solemnă a naturii Rusiei de nord, precum și rolul lui de creator al peisajului istoric, în care a redat cu o inimitabilă forță de sugestie, specificul național al vieții orășenești ruse din secolul al XVII-lea. Lucrările de acest fel ale lui Vasnețov se caracterizează printr-o scrupuloasă exactitate a documentării, care totuși nu-l face să cadă în pericolul ilustrativismului sec. În articolul său autorul acordă o deosebită atenție activității de istoric de artă a lui Vasnețov.

★

Revista «Art Quarterly», nr. 1, 1957, publică un interesant articol semnat de John Steegman cu privire la expoziția «Maestrii picturii britanice (1800—1950)», organizată la Muzeul de artă modernă din New York. Expoziția poartă în totul pecetea concepției organizatorului ei, Andrew C. Ritchie, care a selecționat operele socotite reprezentative, după criteriul unei opinii absolut personale despre dezvoltarea curentelor artistice în pictura engleză din secolul al XIX-lea. Modul de prezentare a lucrărilor ilustrează ideile organizatorului. Cu toate obiecțiile care se pot aduce punctelor sale de vedere ce adesea contrazic concepțiile tradiționale ale criticii și istoriografiei de artă engleză, în ansamblul ei, expoziția reușește, prin filiațiile și afini-

tătile pe care le stabilește, să ofere un tablou expresiv al tendințelor inovatoare care s-au succedat timp de un veac în pictura engleză.

★

În « *Connaissance des Arts* », din februarie 1957, un articol de François Daulte intitulat, *Découverte de Sisley*, aduce o contribuție prețioasă la cunoașterea retrospectivă mai sistematică decât pînă acum, a acestui artist. Autorul stabilește, atît din punct de vedere biografic cît și al evoluției artistice, patru perioade în cariera pictorului anglo-francez. Prima, de la 1862 pînă la războiul din 1870, cuprinde epoca de formație, în care acest fiu de negustori bogați, descoperindu-și vocația, își poate oferi luxul să lucreze ca amator. Influențat la început de Constable și Turner, după cîțiva ani de ședere la Londra se înapoiază la Paris unde se împrietenește cu Renoir, Monet și Bazille. Lucrările din această epocă, puține la număr, vădesc asimilarea viziunii plein-airiste, și influența școlii de la Barbizon.

Ruinat după războiul din 1870, Sisley e obligat să se restrîngă și să trăiască din pictură. Cu totul ignorat de critică și neapreciat decât de cîțiva rari amatori, jena financiară, pe care o suportă cu un stoicism discret, îl va urmări pînă la sfîrșitul vieții. Nemaîputînd locui în capitală, își va găsi locuințe trecătoare în diverse orășele și sate în regiunea Ile de France, pe care în afară de rare și scurte călătorii, nu o va mai părăsi și care îi va oferi inepuizabile teme de inspirație. Perioada de la 1870 la 1876, cea mai fecundă, e și cea în care talentul său își atinge deplina maturitate. Peisajele pictate în această peri-

oadă, maluri de rîu, bărci cu pînze, scene de « quatorze-juillet » cu stegulețe tricolore, drumuri și margini de tîrg, sînt de o poezie delicată, de o rară subtilitate în analiza luminii și de o excelentă calitate a materiei picturale.

Perioadele următoare corespund cu șederea artistului la Marly-le-Roi și Sèvres (1874—1879) și în fine la Moret-sur-Loing (1880—1899). În penultima perioadă, viziunea lui Sisley capătă un caracter mai grav și mai amplu. Clădiri vetuste, care adaugă peisajelor melancolia resemnărilor provinciale, inundații, poduri pe Sena, sînt teme în care largi suprafețe de apă, ceruri vaste cu nori călători, materialitatea solu-lui și zidurilor, senzația de aer care circulă printre frunze și ierburî, obțin în tratarea lui Sisley o plenitudine și o nuanțare remarcabile (o foarte frumoasă pînză din această epocă reprezentînd Podul de la Suresnes, se află în Colecția Zambaccian).

În ultima perioadă artistul tinde la o anumită sistematizare a viziunii sale, urmînd pilda lui Claude Monet.

Față de Claude Monet, care a dus impresionismul pînă la ultimele lui consecințe, pînă la dizolvarea materiei într-un eter evanescent, Sisley, mai modest, urmînd o traiectorie mai puțin riscată și mai puțin semnificativă din punct de vedere teoretic, păstra totuși un sentiment mai închegat al picturii.

Articolul lui F. Daulte e completat de un suficient număr de reproduceri (din care trei în culori), urmînd ordinea celor patru perioade arătate și însoțite de comentarii succinte și substanțiale. Ar fi fost de dorit însă și o confruntare a lui Sisley cu ceilalți impresionisti, Monet, Manet, Pissaro, din care să reiasă mai pregnant originalitatea artistului.



REPERTORIUL LUCRĂRILOR REDACTATE ÎN CADRUL INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI AL ACADEMIEI R.P.R. DE LA 1 IANUARIE 1957 LA 31 DECEMBRIE 1957

SECȚIA DE ARTĂ POPULARĂ

FLORESCU FLOREA BOBU, *Opincile la români*.
Ed. Acad. R.P.R., 1957.

— *Portul popular din Moldova de nord*, E.S.P.L.A., 1957.

— *Portul popular din Muscel*, E.S.P.L.A., 1957.

— *Apartenența etnică dacică a presupușilor sarmați roxolani de la Adamklissi*, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1-2, 1957.

— *Broderiile la români*, comunicare ținută la Sesiunea științifică a Academiei R.P.R., din septembrie 1957, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

FOCȘA GHEORGHE, *Arhitectura populară în zona Petroșani*.

OȚETEĂ GEORGETA, *Țesături populare românești din satele vechiului scaun al Săliștei*, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1-2, 1957.

— *Interiorul și ținuturile la bușulii de pe valea Ruscovei, (Maramureș)*, comunicare ținută la Sesiunea științifică a Academiei R.P.R., din septembrie 1957, publicată în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

— *Țesături mărgeșene în zona Orlat — Gura Riului — Polaca Rășinari*.

PETRESCU PAUL, *Arhitectura populară din Dobrogea*, în colaborare cu Fl. Stănculescu, Ad. Gheorghiu și P. Stahl, Editura tehnică, 1957.

— *Arhitectura populară în reg. Ploiești*, în colaborare cu Fl. Stănculescu, Ad. Gheorghiu și P. Stahl, Ed. tehnică, 1957.

— *Arhitectura din Tg. Neamț*.

STAHL PAUL, *Locuințe țărănești cu etaj la români*, comunicare ținută la Subsecția de artă a Academiei R.P.R., din 25 mai 1957, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

ZDERCIUC BORIS, *Contribuții la studiul arhitecturii ucrainiene în regiunea Baia Mare (Maramureș)*.

— *Arhitectura populară din Maramureș. Arhitectura populară din Noua Românie*.

SECȚIA DE ARTĂ MEDIEVALĂ

DUMITRESCU FL., *Interioare și mobilier civil din Moldova și Țara Românească în secolele XVI—XVIII*.

LAZARESCU E., *Despre piatra de mormint a comitelui Laurențiu și câteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*, comunicare ținută în Sesiunea științifică a Academiei R.P.R., din iunie 1957, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1-2, 1957.

LAZARESCU E., «*Aerul doamnei Malina*».

LĂZĂRESCU E., *Trei manuscrise moldovenești puțin cunoscute*.

MUSICESCU M. A., *Epitraficul lui Alexandru cel Bun*.

NASTASE DUMITRU, *Tănițe și metereze la vechile biserici din Iași*, comunicare ținută în Sesiunea Academiei R.P.R., din septembrie 1957, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

NICOLESCU CORINA și JIPESCU FL., *Date cu privire la istoria costumului în Moldova, Costumul în epoca lui Ștefan cel Mare*, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1-2 și 3-4, 1957.

PALEOLOGU ALEX., *Date în legătură cu pictura bisericii Domnești din Curtea de Argeș*.

PILLAT CORNELIA, *Pictura din pridvorul bisericii Kregulescu din București*, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

În colaborare cu institutul de istorie

MUSICESCU, M. A. *Pictura din altarul și naosul mănăstirii Voroneț*.

VOINESCU, T. *Portretul lui Ștefan cel Mare în arta epocii sale*.

SECȚIA DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

BOGDAN RADU, *Ion Stan Pătraș: Un meșter popular din Maramureș*, comunicare ținută în Sesiunea științifică a Academiei R.P.R., din septembrie 1957.

BREZIANU BARBU, *Cea din urmă biserică pictată de Grigorescu — Biserica din Puchenii, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1-2, 1957. Anii de tinerețe ai lui N.N. Tonitza, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.*

COLECTIVUL SECȚIEI, *Biografii de artiști contemporani pentru lexiconul Thieme Becker.*

ENESCU TH., *Ștefan Luchian, monografie științifică.*

FRUNZETTI ION, *Curențele artistice în prima jumătate a sec. XIX în țările romine.*

NICULESCU REMUS, *Nicolae Grigorescu la Fontainebleau*, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

— *N. Grigorescu și primii săi critici.*

— *N. Grigorescu la Școala de Belle Arte din Paris.*

PAVEL AMELIA, *Cîteva date despre Ion Theodorescu Sion*, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1-2 1957.

— *Grafica publicistică între cele două războaie mondiale sub influența Revoluției din Octombrie*, comunicare ținută la Sesiunea științifică a Academiei R.P.R., cu prilejul aniversării a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

— *Pictorul Dimitrie Hârlescu.*

SECȚIA DE TEATRU

ALTERESCU SIMION, *Contribuții la cunoașterea esteticii teatrale a lui I. L. Caragiale* publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 1-2, 1957.

ALTERESCU SIMION și LETIȚIA GÎTZĂ, *Influența teatrului revoluționar asupra mișcării teatrale românești în perioada dintre cele două războaie mondiale*, comunicare ținută la Sesiunea științifică a Academiei R.P.R., cu prilejul aniversării a 40 de ani de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

COLECTIVUL SECȚIEI, *Redactarea punctajului volumului I al istoriei Teatrului românesc de la începuturi pînă la 1852 (intemeierea Teatrului Național).*

COSTA-FORU 'ANCA, *Ștefan Vellescu*, comunicare ținută la Sesiunea științifică a Academiei R.P.R., din septembrie 1957, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

— *Aristizga Romanescu și recomandările sale cu privire la arta actorului.*

— *Note biografice despre Grigore Manolescu, și Aristizga Romanescu* publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

FLOREA MIHAI, *Vechi clădiri de teatru în Botoșani.*
— *Note de arhivă: I. L. Caragiale.*

FRODA SCARLAT, *Correspondența lui Vasile Alecsandri despre teatru*, comunicare ținută în Sesiunea științifică a Academiei R.P.R., din septembrie 1957, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

GÎTZĂ LETIȚIA, *Mihail Pascaly și Eminescu*, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», 1-2, 1957.
— *N. Filimon — critic teatral.*

SECȚIA DE MUZICĂ

FONI FERNANDA, *Unele păreri ale lui G. Muzicescu despre cîntecul popular.*

— *Quartetele lui Constantin Dimitrescu.*

MISSIR NICOLAE, *Cronologie Enescu.*

— *Culegere de interviuri date de George Enescu.*

NĂDEJDE LELIA, *Al. Flechtenmacher, primul director al conservatorului de muzică și declamație din București*, comunicare ținută în Sesiunea științifică a Academiei R.P.R., din septembrie 1957, publicat în «Studii și cercetări de istoria artei», nr. 3-4, 1957.

TUDOR ANDREI, *Locul lui Glinka în istoria muzicii ruse*, comunicare ținută la ședința Subsecției de artă a Academiei R.P.R., la 11 martie 1957.

— *Anii de studii ai lui George Enescu la Viena.*

ZOTTOVICEANU ELENA, *Cu privire la «caracterul național» în muzica lui Flechtenmacher.*

— *Prima simfonie românească.*

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Anul IV

1957

INDEX ALFABETIC

ARTĂ POPULARĂ

		nr.	pag.
DUNĂRE, NICOLAE	Cauzele deosebiriilor dintre portul mocanilor și cel al buciumanilor din munții Trascăului (Carpații Apuseni)	1—2	57
FLORESCU, FLOREA BOBU	Apartenența etnică dacică a presupușilor sarmați roxolani de pe coloana lui Traian și monumentul de la Adamklissi	1—2	13
FLORESCU, FLOREA BOBU	Broderiile la romîni	3—4	23
OȚETEA, GEORGETA	Țesături populare romînești din satele vechiului scaun al Săliștei	1—2	41
OȚETEA, GEORGETA	Interiorul și țesăturile la huțului de pe Valea Ruscovei (Maramureș)	3—4	59
PETRESCU, PAUL și STAHL, PAUL	Înrîuririle vieții sociale asupra arhitecturii țărănești din Dobrogea	1—2	25
STAHL, PAUL	Locuințe țărănești cu două caturi la romîni	3—4	33

ARTĂ MEDIEVALĂ

LĂZĂRESCU, EMIL	Despre piatra de mormînt a comitelui Laurențiu și cîteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea.	1—2	109
NĂSTASE, DUMITRU	Tainițe și metereze la bisericile din Iași. .	3—4	77
NICOLESCU, CORINA și JIPESCU, FLORENTINA	Date cu privire la istoria costumului în Moldova, sec. XV—XVI	1—2	129
NICOLESCU, CORINA și DUMITRESCU, FLORENTINA	Date cu privire la istoria costumului în Moldova (secolele XV—XVI).	3—4	99
PILLAT, CORNELIA	Pictura din pridvorul bisericii Krețulescu din București	3—4	135
STOICESCU, NICOLAE	Bibliografie privind monumentele istorice din R.P.R.	1—2	155
VOINESCU, TEODORA	Note asupra curții și bisericii din Băjești	1—2	75

		nr.	pag.
BREZIANU, BARBU	Cea din urmă biserică pictată de Grigorescu	1-2	255
BREZIANU, BARBU	Anii de tinerețe ai lui N. N. Tonitza	3-4	179
JALEA, ION	Sculptorul Valbuda	1-2	203
NICULESCU, REMUS	Grigorescu la Fontainebleau	1-2	213
OPRESCU, G.	50 de ani de la moartea lui Nicolae Grigorescu	3-4	11
PAVEL, AMELIA	Revoluția Socialistă din Octombrie și grafica publicistică românească între cele două războaie	3-4	167

TEATRU

ALTERESCU, SIMION	Contribuții la cunoașterea esteticii teatrale a lui I. L. Caragiale	1-2	279
ALTERESCU, SIMION și GÎTZĂ, LETIȚIA	Influența teatrului revoluționar asupra mișcării noastre teatrale în epoca dintre cele două războaie mondiale	3-4	203
COSTA-FORU, ANCA	Ștefan Vellescu	3-4	237
FRODA, SCARLAT	Correspondența lui Vasile Alecsandri despre teatru	3-4	221
GÎTZĂ, LETIȚIA	Note pentru o monografie Mihail Pascaly	1-2	291

MUZICĂ

FONI, FERNANDA și TUDOR, ANDREI	Concertele lui George Enescu cu orchestra simfonică a Ministerului Instrucțiunii	1-2	321
JORA, MIHAIL	George Enescu omul și concepția lui despre om	1-2	309
NĂDEJDE, LELIA	Alexandru Flechtenmacher, primul director al Conservatorului de muzică și declamație din București	3-4	273
RĂDULESCU, MIHAIL	George Enescu—violonist	3-4	257

NOTE ȘI DOCUMENTE

COSTA-FORU, ANCA	Note biografice despre Grigore Manolescu și Aristizza Romanescu	3-4	351
FLOREA, MIHAIL	Note de arhivă: I. L. Caragiale	3-4	353
FOCȘA, MARCELA	Cojocăritul din Abrud și Bucium	3-4	283
GHERMAN, JOE și BREZIANU BARBU	Un sculptor ardelean necunoscut: Traian Mureșianu	3-4	338
GÎTZĂ, LETIȚIA	Din relațiile lui Mihail Pascaly cu Mihail Eminescu	3-4	358
NICULESCU, VASILE	Contribuții pentru cunoașterea icoanelor pe sticlă și a xilogravurilor țărănilor români din Transilvania	3-4	297
MARICA, VIORICA	Gravura de interpretare în opera lui Gabriel Popescu	1-2	342
OPREA, PETRE	Constantin Artachino	3-4	342
PAVEL, AMELIA	Cîteva date despre pictorul Theodorescu Sion	3-4	315
STAHL, PAUL și PETRESCU, PAUL	O biserică-locuință românească	1-2	329
STĂNESCU, HEINZ	Clădirile mănăstirești de la Govora	1-2	332
STOICESCU, NICOLAE	Bibliografie privind bisericile din București	3-4	287
VĂTĂMANU, N.	Cîteva amănunte biografice despre N. Grigorescu	3-4	336

		nr.	pag.
WERTHEIMER, GEORGETA	Pictorul Tattarescu, elev al pitarului Nicolae Teodorescu, și prima sa lucrare proprie, Tîmpla bisericii Onești	1—2	353

R E C E N Z I I

BIELZ, IULIUS	Arta aurarilor sași din Ardeal (<i>Cornelia Pillat</i>)	3—4	361
BIELZ, IULIUS	Hans Hermann (<i>Theodor Ionescu</i>)	3—4	362
COMARNESCU, PETRU	Marius Bunescu (<i>Radu Ionescu</i>)	3—4	364
COSMA, VIOREL	Ciprian Porumbescu (<i>Fernanda Foni</i>)	3—4	367
FLORESCU, FLOREA BOBU	Opincile la romîni (<i>Paul Stahl</i>)	3—4	359
FLORESCU, FLOREA BOBU	Portul popular din Muscel (<i>R. Vulcănescu</i>)	3—4	361
FISER, FRANTISEK și MILADA LEJSKOVÁ MATYASKOVÁ	Picturile murale din epoca Renașterii de la castelul Bucovice și restaurarea lor (<i>Corina Nicolescu</i>)	1—2	354
HEJNA, ANTONIN	Cercetări arheologice la basilica romanică de la Teplice (<i>Corina Nicolescu</i>)	1—2	354
MENCL, VÁCLAV	Tradiții preistorice în arta de a construi a poporului nostru (<i>Corina Nicolescu</i>)	1—2	354
OPRESCU G.,	Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal (<i>Iulius Bielz</i>)	1—2	353
RĂCHÎȚEANU, CARMEN	Dimitrie Paciurea (<i>Viorica Vasilescu</i>)	3—4	366
VASILESCU VIORICA	Cellini (<i>Radu Ionescu</i>)	3—4	365
. * .	Publicațiile muzeului Brukenthal (<i>Paul Stahl</i>)	3—4	368
. * .	Istoria artei în periodicele străine	3—4	371
. * .	Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei R.P.R. de la 1 ianuarie 1957 la 31 decembrie 1957	3—4	375

ТРУДЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО
ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Год издания IV

1957

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

		№	Стр.
ДУНЭРЕ Н.,	Причины различий в костюмах мока- нов и бучуманов в горах Траскэулуй (Западные Карпаты)	1—2	57
ОЦЕТА Д.,	Румынские народные ткани в окрест- ных селах Сэлиште	1—2	41
ОЦЕТА Д.,	Интерьер и ткани гуцулов из Валя Русковой (Марамуреш)	3—4	59
ПЕТРЕСКУ П. и СТАЛ П.,	Влияние общественной жизни на кре- стьянскую архитектуру в Добрудже	1—2	25
СТАЛ ПАУЛ,	Двухэтажные крестьянские жилища у румын	3—4	33
ФЛОРЕСКУ Ф. Б.,	Этническая принадлежность даков, предполагаемых сарматов-роксолан, изображенных на колонне Траяна и памятнике в Адамклизе	1—2	13
ФЛОРЕСКУ Ф. Б.,	Румынские вышивки	3—4	23

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

ВОЙНЕСКУ Т.,	О княжеском дворе и церкви в Бе- жешти	1—2	75
ЛЭЗЭРЕСКУ Э.,	О надгробной плите комита Лаурен- циу и некоторых археологических и исторических вопросах в связи с ней	1—2	109
НИКОЛЕСКУ К. и ЖИПЕСКУ Ф.,	К истории костюма XV—XVI веков в Молдове	1—2	129
НИКОЛЕСКУ К. и ЖИПЕСКУ Ф.,	Данные по истории костюма в Мол- дове (XV—XVI века). Костюм в эпоху Стефана Великого	3—4	99

		№	Стр.
НЭСТАСЕ Д.,	Тайники и бойницы в старинных церквях города Яссы.....	3—4	77
ПИЛЛАТ К.,	Живопись притвора церкви Крецулеску в Бухаресте	3—4	135
СТОИЧЕСКУ Н.,	Библиография по историческим памятникам РНР.....	1—2	155

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

БРЕЗЯНУ Б.,	Последняя расписанная Григореску церковь	1—2	255
БРЕЗЯНУ Б.,	Юные годы Н. Н. Тоницы	3—4	179
ЖАЛЯ И.,	Ваятель Валбудя	1—2	203
НИКУЛЕСКУ Р.,	Николай Григореску в Фонтенбло..	1—2	213
ПАВЕЛ А.,	Великая Октябрьская социалистическая революция и графика румынской публицистики между Первой и Второй мировой войной	3—4	167
ОПРЕСКУ Г.,	50-летие смерти Николая Григореску	3—4	11

ТЕАТР

АЛТЕРЕСКУ С.,	О театральной эстетике И. Л. Караджале	1—2	279
АЛТЕРЕСКУ С. и ГИЦЭ Л.,	Влияние революционного театра на театральное движение в Румынии в период между Первой и Второй мировой войной	3—4	203
ГИЦЭ Л.,	К монографии о творческой деятельности Михаила Паскали	1—2	291
КОСТА-ФОРУ А.,	Штефан Веллеску	3—4	237
ФРОДА С.,	Письма Василия Александри о театре	3—4	221

МУЗЫКА

ЖОРА М.,	Джордже Энеску и его взгляды на человека	1—2	309
НАДЕЖДЕ Л.,	Александр Флехтенмахер, первый директор музыкальной и драматической консерватории в Бухаресте..	3—4	273
РЭДУЛЕСКУ М.,	Джордже Энеску как скрипач	3—4	257
ФОНИ Ф. и ТУДОР А.,	Концерты Джордже Энеску с симфоническим оркестром Министерства народного просвещения	1—2	321

ЗАМЕТКИ

ВЕРТХЕЙМЕР Д.,	Живописец Таттареску, ученик пи- тара Николае Теодореску, и его первая работа — иконостас церкви в Онешти	1—2	353
ВЭТЭМАНУ Н.,	Некоторые биографические детали о Н. Григореску	3—4	336
ГЕРМАН ЖОЕ и БРЕЗЯНУ Б.,	Неизвестный трансильванский скульп- тор Траян Мурешану	3—4	338

ГИЦЭ Л.,	О взаимоотношениях Михаила Паска- ли и Михаила Эминеску.....	3—4 358
КОСТА-ФОРУ А.,	Биографические заметки о Григоре Манолеску и Аристите Романеску	3—4 351
МАРИКА В.,	Подражательная гравюра в произве- дениях Габриеля Попеску	1 2 342
НИКУЛЕСКУ В.,	К вопросу об исследовании икон на стекле и ксилогравюр румынских крестьян в Трансильвании	3—4 297
ОПРЯ П.,	Константил Артакино	3—4 342
ПАВЕЛ А.,	О художнике Ионе Теодореску-Сион	3—4 315
СТАЛ П. и ПЕТРЕСКУ П.,	Церковь — румынская обитель.....	1 2 329
СТОИЧЕСКУ Н.,	Библиография, относящаяся к буха- рестским церквям	3—4 287
СТЭНЕСКУ Х.,	Монастырские постройки в Говоре..	1—2 332
ФЛОРИА М.,	Архивные заметки: И. Л. Караджале	3—4 353
ФОКША М.,	Скорняжное ремесло в Абруде и Бу- чуме	3—4 283

РЕЦЕНЗИИ

БИЕЛЦ Ю.,	Искусство саксонских золотых дел мастеров в Трансильвании (Корне- лия Пиллат)	3—4 361
БИЕЛЦ Ю.,	Ганс Герман (Теодор Ионеску).....	3—4 362
ВАСИЛЕСКУ В.,	Челлини (Раду Ионеску)	3—4 365
КОМАРНЕСКУ П.,	Мариус Бунеску (Раду Ионеску)....	3—4 364
КОСМА В.,	Чиприан Порумбеску (Фернанда Фони)	3—4 367
МЕНКЛ В.,	Доисторические традиции в строитель- ном искусстве румынского народа..	1—2 354
ОПРЕСКУ Г.,	Саксонские церкви-крепости в Тран- сильвании (Биелц Юлиус)	1—2 353
РЭКИЦАНУ К.,	Димитрий Пачуря (Виорика Васи- леску)	3—4 366
ФИШЕР Ф. и ЛЕЖСКОВА- МАТИАСКОВА М.,	Стенная живопись эпохи Возрождения в замке Буковиче и ее реставрация (Корина Николеску)	1—2 354
ФЛОРЕСКУ Ф. Б.,	Опинки у румын (Паул Стал).....	3—4 359
ФЛОРЕСКУ Ф. Б.,	Народный костюм в Мусчеле (Р.Вул- кэнеску)	3—4 361
ХЕЖНА А.,	Археологические исследования румын- ской базилики в Тепличе (Корина Николеску)	1 2 354
. . .	Публикации Брукентальского музея (Паул Стал)	3—4 368
. . .	История искусства в зарубежных пери- одических изданиях	3—4 371
. . .	Список трудов, редактированных в Институте истории Академии РНР с 1 января по 31 декабря 1957 года.....	3—4 375

ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART

IV^e année

1957

INDEX ALPHABÉTIQUE

ART POPULAIRE

		N ^o	Pag.
DUNĂRE, NICOLAE	Différences de costume chez les <i>Mocani</i> et les <i>Buciumani</i> des monts du Trascău (Carpatés occidentales) et leurs causes	1—2	57
FLORESCU, FLOREA BOBU	L'appartenance ethnique d'après des présumés Sarmates roxolans de la colonne de Trajan et du monument d'Adamklissi	1—2	13
FLORESCU, FLOREA BOBU	La broderie chez les Roumains	3—4	23
OȚETEĂ, GEORGETA	Les tissus populaires roumains des villages des environs de Săliște	1 2	41
OȚETEĂ, GEORGETA	L'intérieur et les tissus chez les Houtoules de la vallée de la Ruscova (Maramureș)	3—4	59
PETRESCU, PAUL et STAHL, PAUL	Influences de la vie sociale sur l'architecture paysanne en Dobrogea	1—2	25
STAHL, PAUL	Les habitations paysannes à étages chez les Roumains	3—4	33

ART MÉDIÉVAL

LĂZĂRESCU, EMIL	A propos de la pierre tombale du comte Laurent de Cîmpulung et de quelques problèmes archéologiques et historiques qui s'y rattachent	1—2	109
NĂSTASE, DUMITRU	Les réduits secrets et les éléments fortifiés des églises anciennes de Jassy	3—4	77
NICOLESCU, CORINA et JIPEȘCU, FLORENTINA	Données sur l'histoire du costume en Moldavie aux XV ^e et XVI ^e siècles	1—2	129
NICOLESCU, CORINA et JIPEȘCU, FLORENTINA	Données sur l'histoire du costume en Moldavie aux XV ^e et XVI ^e siècles. Le costume à l'époque d'Étienne le Grand	3—4	99

		N°	Page
PILLAT, CORNELIA	Les peintures du porche de l'église Kretzulescu de Bucarest	3-4	135
STOICESCU, NICOLAE	Bibliographie des monuments historiques de la République Populaire Roumaine	1-2	155
VOINESCU, TEODORA	Notes sur l'habitation seigneuriale et l'église de Băjești	1-2	75

ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

BREZIANU, BARBU	La dernière en date des églises décorées par Nicolae Grigoresco	1-2	255
BREZIANU, BARBU	Les années de jeunesse de Nicolae N. Tonitza	3-4	179
JALEA, ION	Le sculpteur Valbudea	1-2	203
NICULESCU, REMUS	Nicolae Grigoresco à Fontainebleau	1-2	213
OPRESCU, G.	À l'occasion du 50 ^e anniversaire de la mort de Nicolae Grigoresco	3-4	11
PAVEL, AMELIA	La Révolution Socialiste d'Octobre et le dessin satirique politique dans les publications roumaines de l'entre-deux-guerres	3-1	167

THÉÂTRE

ALTERESCU, SIMION	Contribution à la connaissance des conceptions de I. L. Caragiale sur l'esthétique théâtrale	1-2	279
ALTERESCU, SIMION et GÎTZĂ, LETIȚIA	De l'influence du théâtre révolutionnaire sur le monument théâtral de Roumanie, à l'époque entre les deux guerres mondiales	3-4	203
COSTA-FORU, ANCA	Ștefan Vellescu	3-4	237
FRODA, SCARLAT	La correspondance de Vasile Alecsandri sur le théâtre	3-4	221
GÎTZĂ, LETIȚIA	Notes pour une monographie sur Mihail Pascaly	1-2	291

MUSIQUE

FONI, FERNANDA et ANDREI, TUDOR	Les concerts de l'orchestre symphonique du Ministère de l'Instruction Publique dirigés par Georges Enesco	1-2	321
JORA, MIHAIL	Georges Enesco; l'homme et sa conception de l'homme	1-2	309
NĂDEJDE, LELIA	Alexandre Flechtenmacher, premier directeur du Conservatoire de musique et de déclamation de Bucarest	3-4	273
RĂDULESCU, MIHAI	Georges Enesco—le violoniste	3-4	257

NOTES ET DOCUMENTS

COSTA-FORU, ANCA	Notes biographiques sur Grigore Manolescu et Aristizza Romanescu	3-4	351
FLOREA, MIHAI	Notes d'archive: I. L. Caragiale	3-4	353
FOCȘA, MARCELA	L'industrie de la pelleterie à Abrud et à Bucium	3-4	283
GHERMAN, JOE et BREZIANU, BARBU	Un sculpteur transylvain inconnu: Traian Mureșianu	3-4	338
GÎTZĂ, LETIȚIA	Sur les rapports de Mihail Pascaly et de Mihail Eminescu	3-4	358

	N ^o	Page
NICULESCU, VASILE	Contribution à la connaissance des icones sur verre et des gravures sur bois des paysans roumains de Transylvanie . . .	3—4 297
MARICA, VIORICA	La gravure d'interprétation dans l'œuvre de Gabriel Popescu	1—2 342
OPREA, PETRE	Constantin Artachino	3—4 342
PAVEL, AMELIA	Sur le peintre Ion Theodorescu-Sion . . .	3—4 315
STAHL, PAUL et PETRESCU, PAUL	Une église-habitation roumaine	1—2 329
STĂNESCU, HEINZ	Les bâtiments du monastère de Govora .	1—2 332
STOICESCU, NICOLAE	Bibliographie des travaux ayant trait aux églises de Bucarest	3—4 287
VĂTĂMANU, N.	Contribution à la biographie de N. Gri-goresco	3—4 336
WERTHEIMER, GEORGETA	Le peintre Tattarescu, élève du Grand Panetier Nicolae Teodorescu, et sa première œuvre personnelle: la nef de l'église d'Onești	1—2 353

COMPTES RENDUS

BIELZ, IULIUS	L'art des orfèvres saxons de Transylvanie (<i>Cornelia Pillat</i>)	3—4 361
BIELZ, IULIUS	Hans Herman (<i>Theodor Ionescu</i>)	3—4 362
COMARNESCU, PETRE	Marius Bunescu (<i>Radu Ionescu</i>)	3—4 364
COSMA, VIOREL	Ciprian Porumbescu (<i>Fernanda Foni</i>) . . .	3—4 367
FLORESCU, FLOREA BOBU	La sandale dite <i>opinca</i> chez les Roumains (<i>Paul Stahl</i>)	3—4 359
FLORESCU, FLOREA BOBU	Le costume populaire de la région de Muscel (<i>R. Vulcănescu</i>)	3—4 361
FISER, FRANTISEK et LEJSKOVÁ- MÁTYASKOVÁ, MILADA	Les peintures murales de l'époque de la Renaissance, du château de Bucovice; leur restauration (<i>Corina Nicolescu</i>) .	1—2 354
HEJNA, ANTONIN	Recherches d'archéologie à la basilique romane de Teplíce (<i>Corina Nicolescu</i>)	1—2 354
MENCL, VACLAV	Traditions préhistoriques dans l'art de bâtir de notre peuple (<i>Corina Nicolescu</i>)	1—2 354
OPRESCU, G.	Les églises-forteresses des Saxons de Transylvanie (<i>Iulius Bielz</i>)	1—2 353
RĂCHIȚEANU, CARMEN	Dimitrie Paciurea (<i>Viorica Vasilescu</i>) . . .	3—4 366
VASILESCU, VIORICA	Cellini (<i>Radu Ionescu</i>)	3—4 365
* * *	Les publications du musée Brukenthal (<i>Paul Stahl</i>)	3—4 368
* * *	L'Histoire de l'Art dans les publications périodiques étrangères	3—4 371
* * *	Répertoire des travaux effectués à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la R.P.R. du 1 ^{er} janvier au 31 décembre 1957	3—4 375

